

خلوداً

رئيس التحرير



ARCHIVE

منذ وعى الإنسان ذاته وأدرك أن بقائه في هذه الحياة محدود، وأن له نهاية محتومة، مهما طالّت مسافاته وأوقاته؛ وهو يبحث محمّوماً عن طريقة للخلود، لم يفلح في الوصول إليها، وتفاقم شقاؤه مع فشله المتكرر، وعجزه عن إيجاد تفسيرات مقنعة، وإجابات شافية على أسئلة ملحة، وتساؤلات لم يخفّ وهجها، رغم تطور أدوات البحث، وتكاثر الإنجازات الهائلة في مختلف المجالات.. كما لم تنسُ محاولاته لكي يخلّد ذكره بعد أن يمضي، بما يمكن أن يتركه من آثار مهمة، تدل على مخلفها جماعات ووحداً..

ربما كان هذا وراء اكتشافه للفن إحدى أهم الوسائل المؤسسية والمواسية لمحاولات الإنسان الدؤوبة لذلك.. وليس عبثاً أن كان، ويكون، لغز الموت جوهر الكثير من الإبداعات الفنية عامة، والأدبية خصوصاً.

وما من شك في أن الموضوع وحده ليس هو ما يبقى الأثر الأدبي خالداً أطول فترة ممكنة؛ بل الإبداع بعناصره المختلفة هو الذي يخلده. وليست المدونات والكتب مهما تعددت وتزيت وتفتحت هي ما يحدد هذا الشكل من الخلود قيمة ومدى؛ بل الجودة الفنية التي تعبر عنها الموهبة والمجدية والخبرة والمتابعة..

وهنا يمكن الكلام عن كتاب وحيد كان وراء شهرة صاحبه، أو قصيدة يتيمة خلدت قائلها؛ في حين لم تصمد عشرات المؤلفات حتى تشهد موت مؤلفها! ولا يجوز أن ننسى العوامل التي تساعد على الشهرة تسويقاً وإعلاماً ودراسة ونقداً.. ولا الدور الأساس للبيئة الثقافية، مع ما تتضمنه من مؤشرات تتعلق بالمستوى الثقافي والإعلامي والاجتماعي، أو الإنساني بشكل عام. واستطرداً يمكن الحديث عن الكثيرين القادرين الذين يستخدمون هذه المؤشرات لانتشار سريع وشهرة مؤقتة، بما قد يمتلكون من وسائل الجذب والترغيب والإغراء، مع ما يمكن أن يكون من بعض علامات الترهيب التي يلجأ إليها الكاتب (الواصل) أو أصحابه أو مريدوه!

ولا يقتصر الأمر على الملاحظات الأرضية منابر ومطابع وأوراق وشاشات، ولا يتوقف على عناصر نشر وتوزيع معروفة ومألوفة، ولا على متلقين قرييين مهما ابتعدوا؛ أو لم يعد كذلك؛ فقد وجد الكثيرون في الشبابة/الانترنت/ميداناً واسعاً للقول والكتابة والنشر والدرشة والترويج والدعاية والتفريظ بلا حساب.. ومجالاً لتسطح والابتذال والهرف والقدح والتسفيه والتشويه.. وما إلى ذلك!

واستسهل الكثيرون الدخول إلى مختلف المواقع (الثقافية) وإلقاء فيها ما يودون من كتابات وأقوال يصل بعضها حد الثرثرة بلا طائل، من دون أن يدركوا أن هذا الانتشار وحده لا يكفي لترسيخ اسم أو ترسيم أديبه ناسين أو متناسين أن هذا سلاح ذو حدين؛ فهو يخلد الجيد بحسناته والردئ بهناته، ويبقي على المنعكس السيئ والذكر الحسن.

وقد بات هماً لدى المهتمين بالشبكة العنكبوتية، كما تابعت مؤخراً، عدم القدرة على التخلص مما يلقي فيها من معلومات خاطئة، أو اتهامات باطلة، أو أفكار مضللة.. وهذه المنغصات، إضافة إلى ما تسببه من إساءات وأذيات لا يمكن حصرها، وما تؤدي إليه من تكريس للكثير من المظاهر السلبية، تشغل حتماً هاماً يمكن أن يملأ بما هو ناصع ومجد ومؤمل، وتشكل عشرات متكاثفة في طريق ما يمكن الوصول إليه من أشياء مفيدة، وفرص متاحة، ومزايا حميدة؛ وفي هذا ضرر للآخرين لا يستهان بآثاره؛ ولا سيما أن الموضوع ذاته، أي موضوع، لا يقف عند موقع واحد ولا صفحات محددة؛ بل ربما يتناسخ عبر عشرات المواقع ومئات الصفحات، ويغدو خارج نطاق السيطرة عليه، والتحكم به، والإفلات من تبعاته.

وهذا لا يعني بأي حال التقليل من أهمية هذا المدى المتشاسع/الانترنت/ والإمكانيات التي يتيحها أمام الجميع، والفائدة التي يمكن أن يجنيها فيه من تضيق بهم السبل، وتضعف القدرات، وتشح العلاقات والوسائط.. كما يجب أن لا يحذر من المشاركة في هذه الشائكة، والاهتمام الجدي بالتواصل معها وغيرها؛ لكنه يتطلب المسؤولية الذاتية في تقديم النفس إلى الملا كتاباً أدبية، أو آراء، أو تعليقات.. ويتطلب أيضاً الحرص على الوقت والجهد والأعصاب، وأشياء أخرى!

وإذا كنا نفهم حساسية المبدع، وثقته بما ينجز، وتقديره أن في نشر إبداعه إلى أكبر شريحة قارئة فائدة لهم وإرضاء لطموحه، فإن مما لا يمكن قبوله أن يكون جميع الكتاب مبدعين، وما لا يمكن فهمه أن يتجرأ الكثيرون إلى إطلاق جميع نتاجاتهم إلى العالمين، بلا تأن أو تشذيب أو حتى مراجعة نحوية أو إملائية. وهذا مما لا يمكن أن يحدث في الواقع الورقي، على هذا القدر على الأقل، لأن أحداً ما لا بد أن يقرأ قبل أن يرى النور، بعيداً من مفهوم الرقابة وانعكاساتها غير المستحبة. مع ملاحظة أن المبدع الحقيقي لا يقدم على مثل هذا الفعل بسهولة واندفاع؛ بل من يسارع إليه -من دون أن نعمم- هم طالبو الشهرة النارية، محبوبو الظهور الرخيص، المتطفلون المدعون السطحيون الجاهلون بما يسببه تقديم نص ضعيف أو كتابة فجّة أو رأي متسرع، من انطباع يصعب تغييره أو تجاوزه، يلاحق الشخص، ويستعاد، ما

بقيت هذه الآثار قيد التداول الذي يتجدد مع كل عملية (بحث)، تتناول هذا الكاتب أو سيرته أو نتاجاته أو أي أمر له علاقة به، مع مختلف الآراء والتعليقات ذات الصلة..

وهنا نرى أن الرغبة في الخلود تنقلب إلى مشكلة عالقة، بدلاً من أن تكون غاية نبيلة! وما يزيد الأمر نوازاً، أن من يقوم بالإساءة إلى النفس الشخص ذاته؛ من دون أن تغافل عن أن هناك من يعتمد الضرر بالآخرين وسمعتهم وحضورهم وتاريخهم، مستغلين فسحة الحرية، وفضاء الأريحية، معبرين عما في ذواتهم من شرور، وما في دواخلهم من سموم، وما في عقولهم من قصور وانحراف..

وغني عن القول، إن سمعة الكاتب لا تأتي من كتاباته فحسب؛ بل من سلوكه وعلاقاته ومبادراته أيضاً؛ ولا سيما إذا ما كان مسؤولاً في الثقافة أو الإدارة أو في أي ميدان آخر. وحين يحسن الكاتب الإنجاز الإبداعي، يحصل على جدارة بالخلود على الورق، كما على أجنحة الشابكة؛ وحين يحسن الأداء العملي الإنساني، يسهم في إضاءة الكثير من الجوانب المشعة المخفية لدى هذا الكائن العاقل، ويعزز مفهوم المثقف المثال والقُدوة. وحين يقصر في ذلك، أو يهمل، أو يتغافل، أو يعجز، أو يتقصّد الفعل الكريه، ويستمرّج التصرفات التي لا تليق؛ فهو يسيء إلى نفسه وعمله ومشاركه والمجتمع بآثره.

ولم يعد شيء ليخفى أو ليخبأ طويلاً، والأعين تتكاثّر، وقرون الاستشعار تتكاثف أرضياً وورقياً وفضاء عنكبوتياً. ■

★ غسان كامل ونوس

نظريات الترجمة (*)

ماتيو غيدير

ت.أ.د. محمد أحمد طنجو

نجد إلى جانب المقاربات التي تشير إلى توجه عام للدراسات، انطلاقاً من وجهة نظر نسقية خاصة (لسانية، وسيميائية، وبراغماتية، وتواصلية، إلخ.) عدداً من النظريات الخاصة بالترجمة. إن «نظريات» الترجمة أنية مفهومية تفيد في وصف النص المترجم أو عملية الترجمة وشرحها أو تمثيلها. وإنها تنطوي، حتى لو كانت ناجمة عن أطر مفهومية موجودة، على خصوصية تمثل في أنها حصرية؛ أي في أنها تقترح تأملاً يركز على الترجمة فقط. فهذه النظريات، على العكس من المقاربات التي تميل إلى إلحاق الترجمة بالأنساق العلمية القائمة *instituéées*، تسعى إلى تعزيز استقلال علم الترجمة. ويبقى أن طبيعة نظرية الترجمة يجعل منها مجال الدراسات مشتركة الأنساق العلمية بامتياز. وسوف أقدم في ما يلي نظريات الترجمة الرئيسة والمعروفة.

1. النظرية التأويلية

إن النظرية التأويلية في الترجمة معروفة باسم «مدرسة باريس»؛ لأنها عرضت في المدرسة العليا للمترجمين التحريريين والمترجمين الشفهيين (ESIT، باريس). وإننا

(*) هذه ترجمة الفصل الرابع من كتاب ماتيو غيدير Mathieu Guidère مقدمة في علم الترجمة، الطبعة الثانية المصادرة في عام 2010، (الطبعة الأولى 2008)، عن دار النشر البلجيكية De Boeck.

ندين بهذه النظرية إلى دانيكا سيليسكوفتش Danika Seleskovitch وماريان لوديرير Marianne Lederer، ولكنها اليوم تحظى بعدد كبير من المؤيدين والمروجين لها في العالم الفراكفوني.

يعود أصل هذه النظرية إلى الممارسة الاحترافية لدانيكا سيليسكوفتش التي استندت إلى تجربتها في الترجمة في المؤتمرات إلى وضع نموذج في الترجمة من ثلاث مراحل: التأويل، وتحرير المعنى من ألفاظه الأصلية، وإعادة الصياغة.

يقترض هذا النموذج مسلماته النظرية من علم النفس، ومن العلوم الإدراكية في عصره، مع اهتمام خاص بالعملية الذهنية في الترجمة. إن هم النظرية التأويلية الرئيس هو مسألة «المعنى». المعنى ذو طبيعة «غير كلامية» لأنه يركز على ما يقوله المتكلم (الصريح) وعلى ما يسكت عنه (الضمني). وينبغي على المترجم في سبيل إدراك هذا «المعنى» أن يمتلك «معارف إدراكية» تشمل معرفة العالم، وإدراك السياق، وفهم «ما يعنيه» الكاتب. وإن عدم امتلاك هذه المعارف يعرض المترجم لمواجهة مشكلة الغموض الشائكة وتعدد التأويلات، وهي مشكلة يمكن أن تعطل استعداده للترجمة.

ترى دانيكا سيليسكوفتش أن الأمر يتعلق قبل كل شيء بـ «الإدراك»: هناك من جهة، إدراك الأداة اللغوية (إدراك داخلي)، ومن جهة أخرى، إدراك الواقع (إدراك خارجي). يعني ذلك أن عملية الترجمة ليست مباشرة، وأنها تمر بالضرورة بمرحلة وسيطة هي مرحلة المعنى الذي ينبغي تحريره من ألفاظه الأصلية. إنها عملية فهم ديناميكية، وعملية إعادة التعبير عن الأفكار.

لقد أتى جان دوليل Jean Delisle امتداداً لأفكار سيليسكوفتش، بنسخة من النظرية التأويلية أكثر تفصيلاً وأكثر تقنية، وذلك باللجوء إلى تحليل الخطاب واللسانيات النصية. درس دوليل على وجه الخصوص مرحلة المفهمة في عملية النقل بين اللغات، وعدّ عملية الترجمة تمر بثلاث مراحل.

أولاً، مرحلة «الفهم» التي تقوم على فك شفرة النص décodage الأصلي، وذلك بتحليل العلاقات الدلالية بين الكلمات، وتحديد المضمون المفهومي بواسطة السياق. ثانياً، مرحلة «إعادة الصياغة» التي تستوجب إعادة التعبير بالألفاظ re- verbalisation عن مفاهيم النص الأصل بلغة أخرى، وذلك باللجوء إلى الاستدلال وتداعي الأفكار.

ثالثاً، مرحلة «التحقق» التي تهدف إلى تثبيت خيارات المترجم، وذلك بإجراء تحليل جودة المعادلات بطريقة الترجمة الرجعية *rétro-translation*. وتدمج ماريان لودير Marianne Lederer هذه الأفكار في كتابها الترجمة اليوم (1994)، وتقدم رؤية عامة تساعد على إدراك مداخل «النموذج التأويلي» ومخارجه.

يرتكز «النموذج التأويلي» على ثلاث مسلمات جوهرية، ألا وهي:

- 1- كل شيء تأويل.
- 2- لا يمكن أن نترجم من دون تأويل.
- 3- «البحث عن المعنى وإعادة التعبير عنه هما القاسم المشترك لكل الترجمات».

وتلخص ماريان لودير (1994: 11) انطلاقاً من هذه المسلمات ثوابت النظرية التأويلية الرئيسة: «أثبتت النظرية التأويلية [...] أن عملية الترجمة تقوم على فهم النص الأصل، وتحرير شكله اللغوي من ألفاظه الأصلية، والتعبير عن الأفكار التي تم فهمها، والمشاعر التي تم الإحساس بها بلغة أخرى». يتعلق الأمر كما نرى بنموذج تأويلي يمر بثلاث مراحل، ويمكن أصالته أساساً في المرحلة الثانية التي تسمى مرحلة «التحرير من الألفاظ الأصلية»، وهي مرحلة أساسية في عملية الترجمة.

إن هذا النموذج يشكل بفضل فعاليته البحث مجدداً في المقاربات التقليدية القائمة على تمييز مرحلة الفهم في اللغة المصدر، ومرحلة تليها هي مرحلة إعادة التعبير في اللغة الهدف: «يقوم فعل الترجمة إجمالاً على فهم «نص»، وفي مرحلة ثانية، على إعادة التعبير عن هذا «النص» بلغة أخرى» (Lederer 1994: 13).

يتطلب تأويل معنى نص تحديد المستوى الذي تقف فيه: «ينبغي منذ البداية التمييز بين اللغة، والجمل، والنص، لأنه إن أمكننا الترجمة في كل مستوى منها، فإن عملية الترجمة ليست نفسها عندما نترجم كلمات، وجملاً، أو نصوصاً» (Lederer 1994: 13).

لقد قاد هذا التمييز (الكلمات، والجمل، والنصوص) مدرسة باريس إلى تمييز نمطين من الترجمة: «أضع تحت مسمى الترجمة اللغوية ترجمة الكلمات وترجمة

الجمل خارج السياق، وأطلق اسم الترجمة التأويلية أو الترجمة ترجمة النصوص» (Lederer 1994: 15).

وترى لوديرير أنه لا يمكن تصور الترجمة الحقيقية إلا نسبة إلى النصوص؛ أي في إطار خطاب، ووفقاً لسياق معين: «الترجمة التأويلية هي الترجمة بالتعادل، والترجمة اللغوية هي الترجمة بالتقابل [...] فالفرق الجوهرى بين التعادل والتقابل هو أن الأول يتم بين النصوص، وأن الثاني يتم بين العناصر اللغوية» (Lederer 1994: 51).

يشكل تحديد المصطلحات هذا جانباً مهماً في النظرية التأويلية. وتعرف لوديرير بطريقة صارمة الأدوات المفهومية التي تساعد على تصور عملية الترجمة. يشغل «المعنى» و«ما يعنيه» الكاتب مكانة جوهرية في هذا النموذج: إن معنى جملة هو ما يريد كاتب التعبير عنه عن عمد، وليس السبب الذي يتكلم من أجله، وأسباب ما يقوله أو تثنأجه» (سيلسكوفتش Seleskovitch). وبالنسبة، «تقر النظرية التأويلية للترجمة التي أثبتتها التجربة، أنه ينبغي إعادة التعبير عن دلالات الأشياء». وتضيف لوديرير (1994: 90) الملاحظة التالية: «إننا نقول اليوم بطبيب خاطر «المرجع» أكثر من «الشيء»».

خلاصة القول: إن النظرية التأويلية للترجمة تركز على الهدف، بمعنى أنها تبدي اهتماماً خاصاً بالقارئ الهدف، وبوضوح الترجمة الناتجة وبمقبوليتها في الثقافة المتلقية.

2. نظرية الفعل

لقد عرضت جوستا هولز - ماتتاري Justa Holz-Mäntari (1984) نظرية الفعل في الترجمة في ألمانيا. ينظر إلى الترجمة في سياق هذه النظرية على أنها قبل كل شيء عملية تواصل بين الثقافات، تهدف إلى إنتاج نصوص تلائم مواقف خاصة وسياقات احترافية. وتعد الترجمة من جراء ذلك أداة للتفاعل بين الخبراء والزبائن. وتستند هولز - ماتتاري في عرضها هذا المفهوم البراغماتي إلى نظرية الفعل، وإلى حد واسع، إلى نظرية التواصل. وقد تمكنت بذلك من توضيح الصعوبات الثقافية التي ينبغي على المترجم أن يتغلب عليها عندما يتدخل في بعض السياقات الاحترافية.

إن هدف نظرية الفعل هو ترويج ترجمة وظيفية تساعد في التغلب على العوائق الثقافية التي تمنع حدوث التواصل بطريقة فعالة. وللوصول إلى ذلك، تنادي هولز-مانتاري (Holz-Mäntari 1984: 139) قبل كل شيء بالحد الأدنى من تحليل النص الأصل الذي يقتصر على «البناء والوظيفة». وترى أن النص الأصل مجرد أداة لاستخدام وظائف التواصل بين الثقافات، وأن ليس له قيمة ذاتية، وهو خاضع كلياً للهدف التواصلية الذي يحدده المترجم. وينبغي أن يكون اهتمام المترجم الرئيس الرسالة التي يجب نقلها للزبون وهذه الرسالة حصراً. فقبل أن يقرر التعادل الذي سوف يستخدمه، ينبغي على المترجم أن يتصور الرسالة في الثقافة الهدف، وأن يقرر مدى مقبولة الموضوع في اللغة الهدف.

تقوم فكرة «الجانبية» النصية (profil) في هذا المنظور بدور مركزي لدى هولز-مانتاري. تعرف هذه «الجانبية» نسبياً وفقاً لوظيفة النص في الإطارات النوعية الموجودة في اللغة الأصل وفي اللغة الهدف.

ويبدو المترجم من وجهة النظر هذه الحلقة الرئيسة التي تربط المرسل الأصلي للرسالة بمتلقيه النهائي. وهو المخاطب المفضل للزبون، ومسؤوليته تجاهه مسؤولية أدبية كبيرة. وتشرح هولز-مانتاري (Holz-Mäntari 1986: 363) مطولاً المزايا الحرفية المطلوبة والعناصر التأهيلية الضرورية لتطوير هذه المزايا.

إن تصور نظرية الفعل في الترجمة بهذه الطريقة، يجعل منها في الواقع مجرد إطار لإنتاج النصوص الاحترافية متعددة اللغات. وإن فعل المترجم يعرف بالنسبة إلى وظيفته وهدفه. وينظر إلى النص الأصل على أنه وعاء من المكونات التواصلية، ويتم تقويمه بالنسبة إلى تقويم معيار الوظيفية. وفضلاً عن ذلك، يحدد دفتر شروط دقيقة خصائص النتاج المتمثل في الترجمة النهائية، وبعبارة أخرى، هدف التواصل، وطريقة تحقيقه، والأجر المتوقع، والمهل المفروضة، إلخ. وباختصار، تحدد الوظيفة مجمل عمل المترجم الذي ينبغي عليه أن يتصوره نسبة إلى الحاجات البشرية في الموقف التواصلية المستهدف من جهة، ونسبة إلى الأدوار الاجتماعية في ثقافة الوصول من جهة أخرى. وتميز هولز-مانتاري (Holz-Mäntari 1984: 17) على الأقل سبعة أدوار وفقاً للمواقف: مدرب الترجمة، والأمر بالترجمة، ومنتج النص الأصل، والمترجم، ومستعمل النص الهدف، والمتلقي النهائي.

يعدّ المترجم في تسلسل الأدوار هذا مجرد قناقل للرسائل: ينبغي عليه أن ينتج تواصلًا خاصًا، وفي وقت معين، ولهدف محدد. ولكن ينبغي عليه أن يعمل بوصفه خبيراً في التفاعل بين الثقافات *interculturalité* فينصح الزبون الأمر بالترجمة، ويتفاوض معه عند الحاجة حول أفضل السبل لبلوغ هدفه.

تري هولز-ماتتاري أنه ينبغي على المترجم أن يتخذ كل الإجراءات المفيدة للتغلب على الصعوبات التي تمنع الوصول إلى الهدف المنشود. وفضلاً عن ذلك، يتوجب عليه أن يتفاوض مع الأمر بالعمل حول الوقت المناسب، وحول أفضل الشروط لنشر ترجمته. وباختصار، المترجم مسؤول عن نجاح التواصل، وكذا عن فشله في الثقافة الهدف. وتري هولز-ماتتاري أن هذه الشروط تنطبق على كل أنماط المنتجات الثقافية.

وهكذا تبدو الترجمة نشاطاً غائياً تتم ممارسته في إطار حزمة معقدة من الأفعال، ويخضع لهدف تواصلية شامل. ولا تكفي هولز-ماتتاري بإدراج العناصر الترجمة التي تدخل في تعريف الترجمة، مثل وحدة الترجمة، والنص الأصل أو الجنس الاستدلالي، ولكنها تأخذ أيضاً بنظر الاعتبار كل مكونات التواصل بين الثقافات، لا سيما عملية إنتاج النصوص في كل لغة، ودور الخبير والثقافة الخاصة لكل زبون.

تنادي نظرية الفعل على مبييل المثال بإحلال العناصر الثقافية المناسبة للثقافة الهدف محل عناصر النص الأصل، حتى إن بدت بعيدة عن العناصر الأصلية. فالأمر الجوهرية يتمثل في الوصول إلى الهدف المنشود نفسه في إطار التواصل بين الثقافات. والفعل وحده هو الذي يحدد في نهاية الأمر طبيعة الترجمة وطرقها.

لقد تعرضت هذه المقاربة الجذرية نوعاً ما لانتقاد العديد من علماء الترجمة، ويشمل ذلك أنصار المقاربة الوظيفية من أمثال نورد (Nord 1991: 28). فهم يلاحظون على وجه الخصوص عليها ابتعادها عن واقع ممارسة حرفة المترجم الذي لا يستطيع دائماً أن يقرر كل شيء. زد على ذلك أن بعض علماء الترجمة مثل نيومارك (Newmark 1991: 106) يلاحظون عليها رطانة مقاربتها الموجهة جداً نحو التجارة والعلاقات العامة، في حين أن هذا المجال لا يمثل سوى جانب ضئيل من النشاط الترجمي. وباختصار، يتمثل فضل نظرية الفعل في الترجمة في أنها وضعت مفاهيم الفعل والوظيفة في صلب عملية الترجمة، ولكنها لم تستنفد *loin* طبيعة الترجمة متغيرة الشكل.

3. نظرية الوظيفة skopos

تعني كلمة «skopos» اليونانية القصد والهدف أو القصدية وتستخدم في الترجمة (علم الترجمة) للإشارة إلى النظرية التي وضعها في ألمانيا هانس فيرمير Hans Vermeer في نهاية السبعينيات. وهناك أيضاً من أنصارها كريستيان نورد Kristiane Nord (1988)، ومارغريت أمان Margaret Amman.

تدرج النظرية- من وجهة نظر مفهومية- في الإطار العلمي نفسه لنظرية الفعل في الترجمة، بمعنى أنها تهتم قبل كل شيء بالنصوص البراغمية ووظائفها في الثقافة الهدف. وهكذا، ينظر إلى الترجمة على أنها نشاط إنساني خاص قبل كل شيء (النقل الرمزي) ذو قصيدة محددة (le skopos)، وتحتاج بهائي خاص به (النص المترجم le translat أو le translatum).

انطلق فيرمير (1978) من مسلمة معادها أن مذهب الترجمة واستراتيجياتها يحددها جوهرها هدف النص المراد ترجمته أو قصديته وبناء على ذلك، تتم الترجمة وفقاً للوظيفة skopos. ومن هنا جاءت صيغة «الوظيفية» fonctionnelle المقترنة بهذه النظرية ولكن الأمر لا يتعلق بالوظيفة التي يحددها الكاتب للنص الأصل؛ بل على العكس من ذلك، وظيفة مستقبلية prospective تسند إلى النص الهدف، وترتبط بالأمر بالترجمة وبعبارة أخرى، إن الربوب هو الذي يحدد هدفاً للمترجم وفقاً لحاجاته واستراتيجياته التواصلية.

ولكن ذلك لا يتم خارج الإطار المنهجي. ينبغي على المترجم أن يراعي قاعدتين أساسيتين: نصية intratextuelle (العلاقات الداخلية في النص الواصل «الانسجام النصي») وتناسية intertextuelle (العلاقات بين النصوص). فهناك، من جهة، «قاعدة الاتساق النصي» التي تنص على أن النص الهدف ينبغي أن يكون متسقاً بما يكفي من الداخل en interne ليفهم الجمهور الهدف بشكل صحيح أنه يشكل جزءاً من عالمه المرجعي. وهناك، من جهة أخرى، قاعدة «الأمانة» التي تنص على أن النص الهدف ينبغي أن يحافظ على علاقة كافية مع النص الأصل لئلا يبدو ترجمة حرة جداً.

تبدو القاعدتان عامتين وغامضتين جداً. لكن فيرمير تمكن بفضل إسهام كاتارينا رايس (Katarina Reiss 1984)، ليس فقط من تحديد عمل نظريته، وإنما أيضاً توسيع إطارها ليشمل حالات عملية وظواهر خاصة، لم تؤخذ بنظر الاعتبار حتى ذلك الوقت.

لقد أدرج فيرمير على وجه الخصوص الإشكالية النمطية لدى رايس. وإن توصل المترجم إلى ربط النص الأصل بنمط نصي أو بجنس استدلالي، فإن ذلك سوف يساعده مساعدة أفضل على حل المشكلات التي تواجهه في عملية الترجمة. وفي هذا المنظور، يأخذ فيرمير بنظر الاعتبار أنماط النصوص التي عرفتها رايس (النصوص الإخبارية، والتعبيرية، والإجرائية (opérationnel) لتحديد الوظائف التي تنبغي المحافظة عليها في أثناء النقل تحديداً أفضل.

وهكذا تم النظر إلى النص بعد ذلك على أنه «عرض معلومة» يقدمه منتج لغة أولى langue A لمتلق من الثقافة نفسها. وعدّ النص منذ ذلك الوقت «عرضاً ثانوياً» لأنه يفترض نقل المعلومة نفسها تقريباً، وإنما لمتلقين من لغة وثقافة مختلفتين. ففي هذا المنظور، يتم تحديد انتقاء المعلومات واختيار هدف التواصل بتمعن؛ إذ إن ذلك يرتبط بحاجات المتلقين المستهدفين في الثقافة المتلقية وتوقعاتهم. وهذه هي وظيفة النص.

يمكن أن تكون الوظيفة مطابقة أو مختلفة بين اللغتين المعنيتين: إن كانت الوظيفة مطابقة، فإن فيرمير ورايس يتكلمان على «استمرار وظيفي»؛ وإن كانت مختلفة، فإنهما يتكلمان على «اختلاف وظيفي». مبدءاً الترجمة في الحالة الأولى الاتساق التناسقي؛ وهي الحالة الثانية التلاؤم مع الوظيفة.

يقوم الأمر الجديد في هذه المقاربة على حقيقة أن تترك للمترجم مهمة تقرير الوضع الذي سوف يمنحه للنص الأصل. فالنص الأصل يمكن أن يكون وفقاً للوظيفة مجرد نقطة انطلاق لتكييف أو لنموذج أدبي يراد نقله نقلاً أميناً. يعني ذلك أنه يمكن أن يكون للنص نفسه ترجمات عدة مقبولة، لأن كلاً منها يحقق وظيفة خاصة. وباختصار، إن الوظيفة معيار التقويم، ولا وجود لترجمة صالحة من دونها.

لقد تعرض هذا الموقف المغالي للانتقاد لأنه يقطع العلاقة الأصلية الموجودة بين النص الأصل والنص الهدف لصالح العلاقة الخاصة بين الترجمة والوظيفة. وتري سنيل هورني (Snell-Hornby 1990: 84) أن النصوص الأدبية - بعكس النصوص البراغمانية - لا يمكن ترجمتها وفقاً للوظيفة فقط: إنها ترى أن وضع الأدب ووظيفته يتجاوزان تجاوزاً كبيراً الإطار البراغماتي الذي حدده فيرمير ورايس.

وقضلاً عن ذلك، يستقد نيومارك (Newmark 1991: 106) التبسيط المفرط لعملية الترجمة، وإبراز الوظيفة على حساب المعنى بشكل عام.

وأخيراً، يلاحظ كسترمان (1994: 153) أن التركيز على الوظيفة يمكن أن يؤدي إلى خيارات غير مناسبة على مستويات أخرى: يمكن أن يخالف المترجم خياراته المفردانية، والتركيبية أو الأسلوبية بهدف «التمسك» بالوظيفة فقط. وتبقى نظرية الوظيفة، على الرغم من هذه الملاحظات، أحد الإطارات المفهومية الترجمة الأكثر اتساقاً والأكثر تأثيراً.

4. نظرية اللعب

وضع هذه النظرية عالم الرياضيات جون فون نيومان John Von Neumann بهدف وصف علاقات المصلحة المتضاربة التي تقوم على أساس منطقي (عقلاني). وتقوم الفكرة على إيجاد أفضل استراتيجية للعمل في موقف معين، بهدف الوصول إلى حل يعد بأعلى ربح وأقل خسارة: إنها «استراتيجية الحد الأدنى من الخسارة والحد الأعلى من الربح» minimax. وقد طبقت هذه النظرية تبعاً على مختلف مجالات النشاط الشري، ومنها النشاط اترجمي.

لقد لفتت فكرة أعلى ربح اتساء علماء الترجمة: كيف تساعد المترجم على الوصول إلى القرار الأمثل من دون صياح كبير في الوقت؟ يرى ليفي (1967) أن نظرية اللعب يمكن أن تساهم في ذلك مساهمة كبيرة «تمثل نظرية الترجمة لأن تكون معيارية: إنها تهدف إلى تعليم المترجمين الحلول المثلى. ولكن عمل المترجم الحقيقي عمل براغماتي: يلجأ المترجم إلى الحل الذي يقدم الحد الأعلى من التأثير بتقديم الحد الأدنى من الجهد. وبعبارة أخرى، إنه يلجأ حذسياً إلى استراتيجية الحد الأدنى من الخسارة والحد الأعلى من الربح».

ولتوضيح مقارنته، يعرف ليفي Levy الترجمة بأنها «موقف» يختار فيه المترجم «توجيهات» أي أنه يلجأ إلى خيارات دلالية وتركيبية ممكنة بهدف الوصول إلى الحل الأمثل.

تبنى غورليه Goriée (1993) المقارنة نفسها ولكنها تنطلق من مسلمات نظرية مختلفة. تعتمد غورليه على مفهوم «لعبة اللغة» الذي أتى به ويتجنشتاين Wittgenstein في كتاب مساومات (دراسات) منطقية- فلسفية Tractatus logico-Philosophicus. وتشرح الترجمة بلفر ثم بلعة الشطرنج: «إن لعبة الترجمة هي لعبة اتخاذ قرار شخصي، تقوم على خيارات عقلانية ومنظمة من حملة حلول بديلة» (Goriée 1993:73).

إن التشبيه باللعب مسوّغ بالنسبة إلى غورليه، لأن اللعب يهدف دائماً إلى إيجاد الحل الأنسب وفقاً لقواعد اللعبة المعنية. وإن هذا التقريب يساعد على توضيح البعد النوعي للترجمة. فالترجمة، مثل اللعب، تنطوي على جانب من العموض له إيجابيات وسلبيات في آن معاً. إن التشابه مع لعبة الشطرنج على سبيل المثال يساعد على وضع القواعد التي تحكمها بموارد القواعد التي تحدد اللغة. ولكن الأمر في الترجمة لا يتعلق «بالفوز» أو «بالخسارة» في اللعبة، وإنما «بالنجاح» أو «بالفشل» في إيجاد الحل الأمثل (Gorlée 1993:75).

إن نظرية اللعب لا تأخذ بنظر الاعتبار العوامل الانفعالية والنفسية والأيدولوجية التي يمكن أن تتدخل في عملية الترجمة، لا سيما بالنسبة إلى بعض أنماط النصوص. كما أنها لا تحسب حساب الثغرات التأهيلية والمعرفية التي يمكن أن تظهر لدى المترجم أو في النص. وباختصار، يتعلق الأمر بمقاربة شكلانية ومثالية للترجمة، لا تأخذ أحياناً بنظر الاعتبار الفئود المحتملة المتمثلة بواقع الحرية.

وفضلاً عن ذلك، تتمثل إشكالية تطبيق نظرية اللعب على الترجمة في غياب البعد المتعلق باللعب ludique («اللعب» على وجه التحديد). وإيه لمن الواضح أن الاهتمام الاستراتيجي يجعل اللغة التي يمكن أن يحصل عليها المترجم أو القارئ من «لعبة الترجمة» وهمية. وإن كان الهدف انبحث بانتظام عن الحل الأمثل، فإنه من الأفضل أن تقتصر هذه المصداقة على الترجمة البراعمانية، وأن تقتصر طرائقها على بعض أنماط النصوص المختصة.

وأخيراً، إن مفهوم «الاستراتيجية» الرئيس غير قابل للتطبيق على علاقته على الترجمة، ولسبب بسيط هو أن المترجم لا يتحكم بالعملية كلها فهو على سبيل المثال ليس مؤلف النص الأصل، ويخرج هذا المضمون الأصلي عن إرادته كلياً. وهو، فضلاً عن ذلك، ليس المتلقي الوحيد للنص المترجم، ولا يتحكم بجزء كبير من تأويل الترجمة، لأن كل جمهور يفهمها على طريقته ووفق ثقافته. وإن كل ذلك يجعله غير قادر على تحديد استراتيجية شاملة، وعلى تطبيقها تطبيقاً دقيقاً، من دون اعتبار الثوابت المؤثرة في النظام المتلقي.

5. نظرية النظام المتعدد

تشير نظرية النظام المتعدد le polysystème إلى الإطار المفاهيمي الذي عرضه إيتامار إيفن-زوهار Itamar Even-Zohar في سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته. انطلق إيفن-زوهار من مفهوم «النظام» الذي أتى به الشكلاونيون الروس مثل

تينيانوف Tynianov (1929)، وطبقه على دراسة الأدب بوصفه «نظام الأنظمة»، يعدّ أن الهدف هو تحليل عمل الأنظمة الأدبية ووصفها وتطورها. وقد أتى بمشال على ذلك هو الأدب المترجم إلى اللغة العبرية.

يقصد إيفن-زوهار «النظام المتعدد» مجموعة غير متجانسة ومتدرجة من الأنظمة التي تتفاعل بطريقة دياميكية في نظام شامل. وهكذا، فالأدب المترجم ليس سوى مستوى من مستويات أخرى في النظام الأدبي الذي يندرج ضمن النظام الفني بشكل عام، ولكن النظام الأخير يشكل أيضاً جزءاً مكملًا من النظام الديني أو السياسي. وباختصار، يتعلق الأمر بنظام متعدد ذي جذور اجتماعية وثقافية.

إن الفكرة الرئيسة في النظام المتعدد هنا هي فكرة المنافسة التي توجد بين مختلف مستويات أو «طبقات» النظام. وهكذا، هناك توتر بين مركز النظام ومحيطه؛ أي بين الأجناس الأدبية المهيمنة في وقت معين وبين الأحاساس التي تنزع إلى الهيمنة. لأن النظام الأدبي المتعدد يصم في ان واحد المؤلفات الكرى والأنماط النصية الأقل قبولاً، مثل الحكايات الموجهة للأطفال أو الروايات البولسية المترجمة.

يحلل إيفن-زوهار هذا التنافس بين الأشكال الأدبية بـ «المبادئ الأولية» و«المبادئ الثانوية» الأولى محددة، والثانية محاطة وهكذا، عندما يصل شكل أدبي «أولي» إلى مركز النظام، فإنه ينزع إلى أن يكون أكثر وأكثر حموداً ومحاطة، حتى يزيحه شكل «ثانوي» آخر، أكثر جبوية وأكثر تجديداً، وهكذا دواليك.

وعند تطبيق نظرية النظام المتعدد على المؤلفات المترجمة يتم الاهتمام بجانبين: الدور الذي يقوم به الأدب المترجم في إطار نظام أدبي بشكل خاص من جهة، وتبعات فكرة النظام المتعدد على الدراسات الترجمة بشكل عام من جهة أخرى.

وأما بخصوص الجانب الأول، فيرى إيفن-زوهار أن المترجمين يميلون إلى الخضوع لـ «معايير» النظام الأدبي المتلقي، سواء على مستوى انتقاء الأعمال أو على مستوى إعادة صياغتها/ كتابة الترجمات.

يحتل الأدب المترجم بشكل عامة موقعاً محيطياً في النظام المتلقي، ولكن درجة الابتعاد عن المركز تتغير وفقاً للأنظمة. ويحدد إيفن-زوهار ثلاثة أنماط من الحالات:

- 1- الحالة الأولى هي حالة «الأدب الفنية» قيد التكوين: في هذه الحالة ينزع الأدب إلى القيام بدور مهم، بوصفه يحمل تجديداً وعلامات مقارنة.

2- الحالة الثانية هي حالة الآداب «الوطنية» المحيطة: في هذه الحالة، ينزع الأدب المترجم إلى احتلال مكانة أساسية، لأنه يصدر عن أمة أكثر قوة وتأثيراً.

3- الحالة الثالثة هي حالة «الآداب» التي تعاني من أزمة: في هذه الحالة، ينزع الأدب المترجم إلى احتلال الفراغ الذي خلفه الكتاب «المواطنون»، وإلى أن يصبح رئيساً في المجال الأدبي للغة الهدف.

يتعلق الأمر في جميع الأحوال بهيمنة غير متوقعة وتطورية، لأن الأدب المترجم خاضع لمكانة الآداب الأخرى في النظام. ويركز إيفن-زوهار (Even-Zohar 1990: 51) على النقطة التالية: «لم تعد الترجمة تشكل ظاهرة تم تحديد طبيعتها وحدودها تحديداً نهائياً، وإنما نشاطاً خاضعاً لعلاقات داخلية في نظام ثقافي خاص». وهكذا، تقود نظرية النظام المتعدد إلى عدّ الترجمة نظاماً ثانوياً مرتبطاً بالسياق الثقافي العام للمجتمع المتلقي فهي ليست نظاماً مستقلاً يتمتع بمنطقه الخاص به، وإنما نظاماً خاضعاً لتفاعلات الأنظمة الأخرى الموجودة.

يترتب على تصور الترجمة هذا نتائج نظرية وعملية عدة:

- 1- لا ينظر إلى عملية الترجمة على أنها نقل بين اللغات، وإنما بين الأنظمة. يعني ذلك أن الترجمة تندرج في سياق اجتماعي ثقافي أكثر اتساعاً، وأنه ينبغي أخذ هذا السياق المتشعب hyper-contexte في أثناء النقل.
- 2- النص/ العمل المترجم لا يحل بالإحالة إلى مفهوم التعادل، وينظر إليه في حد ذاته على أنه موضوع مستقل. وهو كيان كامل العضوية يندرج في الإطار العام للنظام الهدف.
- 3- لا تحلل طرق الترجمة وفقاً لكل نظام لغوي، وإنما وفقاً «للمعايير» الخاصة بالسياق الاجتماعي الثقافي بالمعنى الواسع (الجنس الأدبي، والأيديولوجيا السائدة، والسياق السياسي).

لقد طور جديعون توري (Gideon Toury 1995) أفانق الدراسة في إطار علم الترجمة الوصفي الخاص به. وقد وضع نصب عينيه هدفاً رئيساً يتمثل في تحليل ظواهر ترجمية بطريقة منهجية، وفي إطار نظري موحد.

يعرف توري الترجمة بأنها نقل، ويوضح أن كل عملية نقل تتضمن من جهة «نابئاً ضمن التحول»، ومن جهة أخرى «ثلاثة أشكال قاعدية من العلاقات: 1- بين

كل من الكيانيين والنظام الذي يندرجان فيه؛ 2- بين الكيانيين نفسيهما؛ 3- بين الأنظمة المعتمدة (Tourey 1995: 12).

إن هذه الأنماط من العلاقات مرتبطة ببعضها بعضاً وتساعد على تعريف الترجمة بأنها نقل ييلغوي، أو بعبارة أكثر دقة، بأنها نقل تناصي. ويقترح توري (Tourey 1995: 14) مستوحياً من مفهوم العلاقات العائلية Familienähnlichkeit لدى ويتجنشتاين «أن نرى في الترجمة مجموعة من الظواهر تشبه علاقاتها العلاقات ضمن العائلة».

وباختصار، تعيد نظرية النظام المتعدد في تطوير علم ترجمة تحليلي ذي طبيعة منهجية. وهكذا تشكل هذه النظرية امتداداً للمقاربات الترجمانية التي تركز على الهدف تركيزاً كبيراً، لأنها تتصور الترجمة بطريقة شاملة في الأنظمة الثقافية المتلقية. ولكن تحليلها علاقات الهيمسة بين الآداب الوطنية والأجنبية يكتسب صبغة أيديولوجية يمكن أن تشوه مفهوم الترجمه شكل عام

6. تبين الوضع

يقدم علم الترجمة مقارنة بالنساق أخرى قريبة منه، عدداً قليلاً نسبياً من النظريات الخاصة والوطيدة وقد حاولت في هذا الفصل تقديم لمحة موجزة عن النظريات الأكثر شهرة وتأثيراً.

وتتميز هذه النظريات جوهرية من خلال الجانب الذي تفضله في التنظير للترجمة. وهكذا تركز النظرية التأويلية (مدسة باريس) على تفوق المعنى وفهمه في عملية الترجمة. وأما نظرية الفعل فتتركز على الدور الأساسي للمترجم بوصفه فاعلاً اقتصادياً مكلفاً بإجراء الاتصال بين الممول commanditaire والزبون. وتنطلق نظرية الوظيفة من مسلمة أنه لا توجد ترجمة من دون هدف محدد، وأن وظيفة النص تحدد طريقة ترجمته. وتتركز نظرية اللعب على البعد التعاقدية للترجمة، وعلى ضرورة معرفة قواعد اللعبة وإتقانها قبل الانخراط في عملية الترجمة. وتعدّ نظرية النظام المتعدد الترجمة جزءاً من كل أكثر شمولاً، ألا وهو النظام الأدبي بمجمله، وتنادي بمعرفة «المعايير» التي تحكم النظام للتمكن من الاضطلاع بمهمة الترجمة في هذا النظام المتعدد أو ذاك.

ويتضح أن كل نظرية من النظريات السابقة تتبنى وجهة نظر خاصة وأصلية، غير أن فضل جميعها يتجلى في أن تأملها يركز تركيزاً أساسياً على عملية الترجمة أو على المترجم. وهي لا تهتم في المقام الأول باللغة والنص، وتركز على خصوصيات النشاط الترجمي في حد ذاته ولغاته. وإن منظورها ترجمي بشكل واضح وحصري. وفضلاً عن ذلك، يؤكد معظم أصحاب هذه النظريات رغبتهم في استقلال النسق العلمي، ويضعون في سبيل ذلك مفاهيم ومناهج خاصة بتطوره. وعلى الرغم من فضل هذه الجهود الأكيد، يبقى التأثير الحقيقي لهذه النظريات محدوداً: لأنها من جهة غير معروفة كثيراً لدى الممارسين على أرض الواقع، ولأنها من جهة أخرى ذات طبيعة تفسيرية، ولا تقدم للمترجمين المناهج التي يتوقعونها. وينجم عن ذلك أن صعوبة تطبيقها الفوري ينحو إلى توسيع الهوة التي تفصل بين النظرية والتطبيق. ويبقى أنه ينبغي وضع أصول لتعليم الترجمة انطلاقاً من هذه النظريات لتوضيح فائدتها لمترجمين مبتدئين أو صليعين، يبحثون دائماً عن توصفات أكثر من بحثهم عن شروح مجردة.

7. من أجل التعمق في الموضوع:

- حول النظرية التأويلية في الترجمة
Lederer M. (1994), La traduction aujourd'hui, Paris : Hachette.
- حول نظرية الوظيفة
Vermeer H.-J. (2000), «Skopos and Commission in translational Action», in Venuti (ed), The Translation Studies Reader, London: Routledge, pp.221-232.
- حول نظرية النظام المتعدد
Hermans, T. (1999), Translation in Systems Descriptive and Systemic Approaches Explained, Manschester: St. Jerome Publishing.
Touy G.(1995), Descriptive translation Studies and Beyond, Amesterdam and Philadephia: John Benjamins.■

الترجمة والمصطلح

د. سعيذة كحيل

الملخص

تعالج الدراسة مظاهر الترجمة المصطلحية من وجهة نظرية وتطبيقية. تعترض المترجم المصطلحي عتبة فهم المصطلح المحصص وتمثله، مما يفترض حيازة كفاءة لغوية وترجمة. وتظهر صعوبة الترجمة بظيف في عباب منهجية دقيقة في الترجمة، ومعاينة المعاجم والقواميس التي قد تكون مصدراً للخطأ. سنحاول إثبات دور التكوين في المصطلحية والترجمة لحل الإشكاليات العملية. الترجمة المصطلحية وسيط تواصل بين اللغات والثقافات؛ حيث يمارس المصطلح المترجم ترحالاً وظيفاً، تحرر فيه القواعد المعجمية للفوز بالمعنى الواحد في خطابات الترجمة، مما يقتضي التعامل مع شبكة اصطلاحية متجانسة، تنوزع استراتيجياً لتحقيق التضمين المناسب والتنوع اللغوي المعادل. إن اللغة العربية اليوم في حاجة إلى مترجم باحث ومختص، وسياسة لغوية عربية موحدة، صممت استراتيجيتها تنبع من واقع الترجمة في مواجهتها للانفجار المعلوماتي، وتشبثها بالأصول العربية. الكلمات المفتاحية: الترجمة - المصطلحية - المصطلح العلمي - المعجمية - الترجمات.

تقديم :

بقيت الترجمة إلى عهد قريب وجهاً من وجوه الكتابة اللسانية، غرضها الإفهام⁽¹⁾؛ إذ إن هدف المترجم ليس بالضرورة اكتشاف المجهول؛ بل العبور إلى وسيلة تعبير عن المعنى في غير لغته لتحقيق التواصل، ومفاتيح هذا العبور المصطلحات.

1. الترجمة وعلم المصطلح

من العلوم القديمة الجديدة التي تعاملت مع العلاقة الوطيدة بين المفاهيم العلمية والفنية والمصطلحات اللغوية علم المصطلح. وقد عرّف المعجم الفرنسي هذا العلم على أنه مصطلح علمي يتعامل مع العناصر اللغوية البسيطة، التي بواسطتها تحدد العلاقات مع المعاني.⁽²⁾

فأما المصطلح في حد ذاته فهو لفظ، كلمة أو كلمات تحمل مفهوماً معيناً أو معنوياً؛ أو هو كلمات ذات دلالة علمية أو حضارية، يتوابع عليها المشتغلون بتلك العلوم والفنون والمباحث.⁽³⁾ ويكون المصطلح جملة من الألفاظ الحديثة، ترتبط بما تفرزه الحضارة من أفكار ومحتربات، لا يمكن نقلها إلا بواسطتها، وذلك لاستلاك المعارف والتقنيات والمصطلح المترجم لتوجيه في عملية الترجمة التي هي تعريب معجم تعليمية اللغات. نقل للعلامات اللغوية للغة كمصدر إلى ما يقابلها في اللغة الهدف.⁽⁴⁾

وعلم المصطلح بوصفه من جهة يسعى إلى وضع نظرية ومنهجية لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها، ويشمل من جهة أخرى جميع المعلومات الاصطلاحية ومعاملتها، وكذلك تقييسها عد الاقتضاء، سواء كانت هذه المعلومات أحادية اللغة أم متعددها، يصبح علم المصطلح هنا وسيطاً بين علم اللغة والمطلق

(1) الحويان، الجزء 1 ص 76.

(2) Alain Rey , Dictionnaire d'aujourd'hui – Le robert , France Loisirs , 1995 PP. 1004.

(3) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171

(4) R Galisson . D Coste , Dictionnaire de didactique des langues . Hachette . France 1976 pp . 556

والإعلاميات وعلم المعرفة والتصنيف.... إلخ، وكل هذه العلوم تقدم بفضلها نتائج هامة للمترجم، لكي يمارس عمله التطبيقي بالعودة إلى هذه المصادر العلمية. ولقد تبنت المجامع اللغوية العربية، وكذا الندوات العربية ومكتب تنسيق التعريب التابع للجامعة العربية، والمظمة العربية للتربية والعلوم، وضع المبادئ والمناهج الأساسية في اختيار المصطلحات الجديدة المترجمة، وقد أعطيت الأهمية للكلمة المعرّبة، وهذا يكون بتحري لفظ يؤدي معنى اللفظ الأجنبي أو يقاربه، وخاصة في اللغة العربية بتجارها الحضارية.⁽¹⁾

عقد جورج موان في كتابه «المسائل النظرية في الترجمة» فصلاً عن علاقة التكامل بين علم المصطلح والمترجم بعنوان: «بنية المعجم والترجمة»؛ حيث أثبت الصلة الوثيقة بينهما، وعدّ المفهوم القديم للمعجم بوصفه مدونة أو كياناً من الكلمات لاغياً؛ فهناك علاقة تبادل بين الشكل اللعوي والمعنى اللعوي، ذلك أن المعجم في مفهوم الحديث هو نية.⁽²⁾ ومن هه تبدل حاجة المترجم إلى المصطلحات المصنفة في المعجمات، وعدّ اللفظ المعرّب في إطار الترجمة الحرفية ليس غاية في الترجمة؛ فالمصطلح على حد قول «موان» عدى مفهوم اللفظية إلى الدلالة، وقد أثبت هذه الفكرة بالأمثلة، ثم إنه يعرض لمفهوم «يوسب نوير» للحقل الدلالي الذي يتعامل معه المترجم؛ فهو مجموعة الكلمات غير المتعارية اشتقاقياً في معظمها، وغير المتصلة فيما بينها بصلات نفسية وفردية واعتباطية؛ التي وضعت جنباً إلى جنب كحجارة فيفساء، لكي تغطي ميلناً من المعاني غير واضح الحدود ووليد التجربة الإنسانية، مثل هذه الكلمات هي التي يتعامل معها المترجم؛ هذا المفهوم للحقل الدلالي يشير بعمق اهتمام نظرية الترجمة، لأنه يقدم الأدلة المحسوسة والمتنوعة على أن كل نظام لعوي يتضمن تحليلاً للعالم الخارجي خاصاً به، ويختلف عن تحليل سائر اللغة نفسها في سائر مراحلها.⁽³⁾

(1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 503.

(2) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ت.

(3) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، 1999، 2000.

إن معاني الكلمات في الترجمة مبنية أساساً على الرجوع إلى المعجم، الذي يتوقف عليه وجود ارتباطات الكلمات داخل السياق، ومهمة الوصول إليها من عمل المترجم.

قد يقول بعض المترجمين إن البحث في علم المصطلح ليس اختصاصهم، وهنا نطرح السؤال: من هو المترجم؟ ذلك أن الساحة العملية للترجمة تقتضي منا ملفات المترجمين الذين هم على نوعين مختلفين: فالنوع الأول مختص، والثاني هاو، أو غير مختص أساساً.

إن التكوين اللغوي في علم المعاجم والمصطلحات بصفتها مادة أولية للترجمة، مهمة كل مختص في الترجمة، وهو الذي لا يبحث عن الألفاظ المقابلة فقط؛ بل ينظر في صلتها بظروف وضعها وكيفية اختيارها كمقابلات لغوية.... إلخ.

إن كل محاولة تبذل من أجل اختيار المصطلح العربي المترجم تعدّ نوعاً من الارتقاء باللغة، فقد سئل عبد الأدب العربي طه حسين، يوم كان رئيساً لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، عن طريقة الارتقاء باللغة العربية، فأجاب: ترجموا، ثم ترجموا. وقال بوشكين: المترجمون يربون التتويج.

يوجد من ينتقد وضع المصطلحات العربية المترجمة، وحجتهم في ذلك أنها «لغة بلاوة تفتقر إلى التحرير، ولا تستطيع حمل المصطلحات الحضارية. وإن استطاعت فلن تصل إلى الدقة»⁽¹⁾. ومثل هذه الحجة هي تعمد لطاقة العربية في التطور اللغوي الذي مارسه وتمارسه. ثم إنهم يرون أن عمليات وضع المصطلحات المترجمة موكلة لأفراد «لا ينتمون إلى أكاديميات معينة»⁽²⁾ وقد يكون هذا الحكم في جانب منه صائباً، ولكن الجهود الكبيرة التي تبذل ترفع تحدياً كبيراً في هذا المجال؛ ما يؤكد أنه كلما كانت اللغة حية ومرنة، كانت قابلية ترجمة المصطلحات كبيرة، وأن معظم المصطلحات العربية المترجمة كانت لها دلالة معجمية عامة، وانتقلت إلى المعنى الخاص، وواجهت بهذا المصطلحات الأجنبية المترجمة، ولبت الحاجة إلى المعارف المتغيرة والمتطورة، وذلك بالعودة إلى معاجم اللغة العربية التي تزخر بالعديد من المصطلحات. أمّا بالنسبة إلى الاستفادة في الترجمة من

(1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 632

(2) د، بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ص 31.

المعجمات، فتعد ذلك مرتبطاً بإخضاعها للدلالات الجديدة؛ إذ قد يكون المصطلح المراد ترجمته موروثاً منجذراً من الاستعمال العام للغة، كمصطلحات علماء اللغة والحديث، وقد يكون مستعاراً أو منقولاً من لغة أخرى، وينقل في مثل هذه الحال حرفياً بتغير بسيط في الباء والصوت، وقد تؤخذ المصطلحات من اللغة المستعملة بإخضاعها للدلالة المقصودة التي يصاغ لأجلها المصطلح والمرادفات والمقابلات المختلفة له، ولا ينأى بذلك بعيداً عن المعجمات التي تواكب في وضع المصطلح التقدم العلمي والفني.

2) - بين المترجم والمصطلحي:

عرضنا سابقاً فكرة المترجم المختص وغير المختص، وكيفية تكوينه بناء على شروط علمية دقيقة، هدفها الممارسة العلمية لفعل الترجمة، التي حددها «الدمون كاري» في تأسيسه للمعهد الشرقي، ثم أصبحت علماً معترفاً به وبضرورة تكوين المترجم لغوياً عند «أوجين ندا» في كتابه «حوو تأسيس علم الترجمة».

«Towards a science of translation»

منذ سنة 1964، ثم علم المصطلح الذي اكتسب المذيع من مركز المعلومات الدولي لعلم المصطلح (الانتر ترم Infoterm) وذلك أنه في أثناء الترجمة «لا يكفي فهم المعنى» بل يجب أن تتوفر المعرفة اللغوية؛ إذ إن لغة الترجمة تحيط بمضمونها⁽¹⁾، ورغم التكامل الحاصل بين العلمين، إلا أن الفرق بين عمل المصطلحي والمترجم واضح. فعمل المصطلحي يتركز أساساً على:

- أ - جمع المصطلحات الموضوعية للتصورات المعرفية الخاصة وتسجيلها.
- ب - وصف التصورات، وذلك بشرحها أو تعريفها أو تقييس التعريف.
- ج - اتباع المبادئ الاصطلاحية ومبادئ التلويح المصطلحي، وذلك بتسجيل البيانات الاصطلاحية ومعالجتها على أساس من البحث في التصورات.
- د - ضبط المصطلحات والعمل على مواضعها والحقول المعرفية المستقرة.
- هـ - وضع المصطلحات الجديدة مثل (مجالات علم الكمبيوتر واللغات).

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية 2، 1999.

ومن شروط وضع المصطلح⁽¹⁾ نذكر ما يلي:

أ - وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي.

ب - وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد.

ج - تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على المشترك.

د - إحياء المصطلحات التراثية.

هـ - مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل ترجمتها.

و - تفضيل المصطلح العربي على المعرب في الترجمة وغيرها.

ز - تفضيل الكلمة الدقيقة.

ح - تفضيل الكلمة الشائعة.

ط - وضع معجم للمصطلحات اللعوبة الوسيطة بين اللغتين.

وقد وصلت مجامع اللغة العربية إلى نبي هذه الشروط في وضعها وحصرها في مجالات محددة، يحور فيها الاعتماد على الترجمة فقط، كعلم النبات، ولا يمكن إلا تعريبها، كتعريب الألقاب مثلاً، ودعت إلى تعريف دقيق للمصطلحات المترجمة، حتى تساعد المترجم على العودة إلى المصطلح بمفهومه، واستعماله بطريقة صحيحة في عمله، إلا أن هذا الجهد لم يلقَ ترحيباً بالإجماع، فهناك من ينقد طرق وضع المصطلح المترجم انطلاقاً من المعاجم والقواميس ثنائية اللغة ومتحدثيها، تلك التي لم تراعى هذه الشروط في ترجمة المصطلحات الأجنبية، ومن هذه القواميس المنهل والمورد. وقد يعود هذا الأمر إلى عدم توافر شروط في المترجم أساساً، وهي المعرفة اللغوية التي تفرّص على المصطلحي والمترجم، اللذين يشتركان في مهمة واحدة.

ولا يقتصر عمل المترجم على استهلاك ما ينتجه المصطلحي؛ بل هو أول من يبادر إلى استقبال الوافد الجديد محاولاً تمثله بإيجاد المقابل العربي، ليسمح له بعد ذلك بالتداول والشيوخ، وإن تكوينه في علم المصطلح هو خلق العلاقة الوطيدة والتأقلم مع الوصف اللغوي، ومواجهة الألفاظ المقابلة بطريقة دقيقة ومماثلة لعملية

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الموسم الثقافي، الجزائر، 2000.

التوليد الذاتي لوضع المصطلحات العربية، وهذا هو جوهر العمل الذي يقوم به المترجم، مسهماً بذلك في وضع نوع من أنواع المصطلحات التي تحقق فيها العربية ذاتها بحروفها وأصواتها وتمكنها من دلالات.

يتعامل المترجم أساساً مع العلاقات اللغوية، محاولاً الحفاظ «على الخصائص التداولية والتواصلية التي تعرضها العلامات»⁽¹⁾ كأساس عمل المترجم هو اللغة، ثم علاقة هذه اللغة بالواقع الذي يحدث فيه فعل التواصل يذكر «نيد»: أن طريقة عمل المترجم تتضمن:

أ - تحليل نص اللغة المصدر إلى عناصر تحتية واستخلاص المعنى.
ب - نقل المعنى من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف على مستوى اصطلاحي بسيط.

ج - إيجاد تعبير معادل من حيث المعنى والأسلوب لتعبير اللغة المصدر في اللغة الهدف.

يمارس المترجم عمله باستخدام وسائل مساعدة، ويطلق أساساً في تعامله مع المصطلحات، ولكن عمله أصعب من عمل المصطلحي. ذلك أن جهده الأول هو الوضع، إذا لم يكن المصطلح موجوداً من قبل. والثاني وضع المقابل بعد تمثله ومناسبته للتداول والدق الاجتماعي إن المترجم منحه ومستهلك خاص للمصطلح، فهو «يتعامل بالضرورة مع أمور المعنى المقصود والمعنى المفترض سابقاً، وكل ذلك على أساس الدوال»⁽²⁾؛ حيث يلجأ المترجم في عمله إلى ممارسة عملية داخلية؛ أي مقابلة مصطلح آخر قد يرادفه إلى حد ما، وقد يميل إلى التعبير عن المصطلح بالشرح. إن المترجم «يعيد نقل إرسالية آتية من مصدر آخر»⁽³⁾.

وإن إعادة نقل الإرسالية يتم بتعديل المصطلحات وتوسيع الافتراضات والمولدات والمنقولات والتركيب والإكثار من طرق التعبير بالشرح. إن الاستفادة من طرق وضع المصطلحات العربية يساعد المترجم كثيراً في إيجاد المقابلات المترجمة، ويمكن لنا أن نصف المترجم بالمدرّك، ذلك أن الإدراك هو الحصول على

(1) الخطاب والمترجم، ص 105.

(2) الخطاب والمترجم، ص 49، 50.

(3) فكر ونقد، العدد 10، السنة 1998، ص 79.

المعرفة المتميزة للغة المصدر، لكي يتعامل مع اللغة الهدف، بحيث يحول المصطلحات من مجرد وسيط فكري ولغوي إلى خطاب وحوار مع الآخر

(3) - إشكاليات ترجمة المصطلح العربي:

الترجمة هي إحدى الوسائط التي تجعل فعل الاتصال باللغة مهما كانت متعددة ممكناً. إن كل وسيلة تجعل التواصل بين الناس ممكناً تجعلهم يتحدثون لغوياً⁽¹⁾، وإن المرور من لغة إلى أخرى ليس مروراً اعتباطياً، وتعلم لغة ما ليس مجرد تعلم للألفاظ والبني، ولكن أيضاً، معرفة العلاقات بينهما مثل المرجعية الحضارية والثقافية⁽²⁾ والوصول إلى هذا النوع من العلاقات يخلق معاناة للمترجم العربي؛ حيث يرمى في خضم المعجمات المختلفة، ما يدعو إلى ظهور إشكاليات تتعلق باضطراب المعجمات واختلافها فيما بينها في وضع المقابل الدقيق للمصطلح الأجنبي⁽³⁾.

هذه أولى الإشكاليات المطروحة أمام الترجمة، وقد تكون الإشكاليات مطروحة من نتائج عمل النوع الأول من المترجمين، نتيجة عدم تكوينهم في العلوم المذكورة سابقاً، مما ينتج عنه أن بعض المترجمين يحلّطون بين الاستخدام الاصطلاحي والاستخدام اللفظي⁽⁴⁾، وهنا ثبت أن النقص الكمي في الإنتاج العربي من المطبوعات المؤلفة أو المترجمة التي تنقل منهجية عملية دقيقة المفاهيم الحديثة للعلوم والتقنيات، ساهم في رداءة الترجمات، واضطلاح كل من هب ودب بالعمل الترجمي.

ومن الإشكاليات اللغوية في وضع المصطلح المترجم نذكر:

1- قلة الاستفادة من المصطلحات التراثية ومرجع ذلك إلى نقص الاطلاع اللغوي.

2- إن بعض المصطلحات توّصع بمجرد الشبه الدلالي بينهما وبين المصطلح الأصلي، مما يبعدها عن الدقة في استخدامها في مجال الترجمة.

(1) جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 60

(2) جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 62

(3) ندوة اللغة العربية، الجزائر، ص 11.

(4) الترجمة إلى العربية، قضايا وآراء، ص 35.

3. عدم وجود منهجية واضحة لوضع المصطلحات.
4. من الصعوبات التي يصادفها المترجم علاقته باللفظ الأجنبي نفسه؛ حيث «يحمل هذا اللفظ معنيين متباعين، فيخلط المترجم العربي بين السياقين»⁽¹⁾، ويبدو أن نتائج هذا الخلط واضحة في الاستعمال الشاسع، مما يؤدي إلى تعريف المفاهيم التي وضعت أساساً للمصطلح.
5. قد تكون الإشكالية هي عدم المكافأة بين الرصيد المعرفي للألفاظ المترجمة وبين الرصيد اللغوي؛ أي «عدم وجود ألفاظ عربية كافية تقابل الفيض الهائل من المصطلحات الاختصاصية المتزايدة»⁽²⁾، لمقابلة أكثر من مصطلح غربي بطريقة للاشتراك اللفظي، كما هو في الجدول:

المصطلح الأجنبي	الحقل	طريقة الترجمة بالترادف
Métalangage	اللسانيات	لغة واصفة لغة تعقيدية
Linguistique	اللسانيات	علم اللسان - علم اللغة الألمانية اللسانيات
Topic	اللسانيات	موضوع الكلام المبتدأ المندرج
Comment	اللسانيات	الموضوع المحدث عنه تعقيب - تعليق - شرح

- (1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 554.
- (2) د. عمار الصابوني، منهج مقترح لوضع المصطلح العلمي بمساعدة الحاسوب، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 592.

المصطلح الأجنبي	الحقل	طريقة الترجمة بالاشتراك اللفظي
form, aspect, tense, mood	اللغاتيات	الصيغة
Parole, sentence, speaking and speech utterance	اللغاتيات	الكلام
Statistic linguistics Computational Linguistics Mathematical Linguistics	اللغاتيات	اللغاتيات الرياضية

الجدول - 1 - يمثل تعدد المقابيل المصطلحي.

ولا ريب أن النقاد وراصعي المصطلحات يفضلون البدء بالترجمة لما فيها من مزايا علمية وقومية، تمثل في نقل الحقائق العلمية موشحة باللباس العربي، وهذا تطويع لمادتها، إلا أن اختيار الترجمة مرهون بنهم المصطلحات في لغاتها، ومعرفة دقيقة لانتقاء المصطلحات المماثلة المناسبة نطقاً وصياغةً، على أن تكون خالية من الشلوك والإغراب في أصواتها وبنائها، ولا يكون هذا إلا بوضع نظريات مشتركة بين علم المصطلح وعلم الترجمة. إن مثل هذه المواجهة في اختيار الترجمة، ينتج عنها صعوبات تصادف المترجم، منها: إيجاد المصطلح المقابل، ومنها ماله علاقة بترجمة الصيغ، كصيغ الزمن بين العربية وغيرها من اللغات؛ حيث يعتمد على القرائن اللغوية بإضافة فعل الكينونة وبعض اللواحق والسوابق لاستيفاء معنى الزمن.

وقد يجد المترجم العربي صعوبة في ضبط المصطلح المناسب لما وضع له في اللغات الأجنبية؛ إذ لا يمكننا الاعتماد على المصطلح المترجم إلا في ضوء السياقات والقرائن التي ورد فيها الاستعمال المدون، وللأسف، فإن ملائمة السياق لا تذكر في المعجم؛ إذ يتغير المدلول نفسه بتغير الزمن وملابساته، وعليه يطلب التمتع بثقافة واسعة للإحاطة بهذا الإشكال.

وقد يتوخى المترجم البحث عن مقابلات المصطلحات في القواميس غير المختصة، فيقع في الخطأ. ولمزيد من تأكيد وجود صعوبات جمة في ترجمة المصطلحات، نقدم هذه الدراسة التطبيقية.

صعوبات ترجمة المصطلح العلمي

يطرح المصطلح مشكلة علمية، وتتطلب ترجمته حضوراً مفاهيمياً للشكل في مقابل المضمون، وإن ظاهرة احتكاك اللغات، وظاهرة المثاقفة، والاستفادة المعرفية من الإنتاج الإنساني، تقتضي التعامل مع المصطلحات بالتقابل⁽¹⁾.

إن تمثل المصطلح وفهمه بلغته إشكالية أخرى، لأن مفهومه مولد من نتيجة عملية بحثية في حقل معرفي معين، وله بعد حضاري ومعرفي.

ومثالنا مصطلح «السيمبولوجيا» واستعماله في الإنجليزية والفرنسية وفي اللغة العربية معرباً بما يقابل *sémiologie* وفي الفرنسية وفي الإنكليزية *semiotics*، سيمبولوجيا في اللغة الفرنسية وسمياتيات بصيغة الجمع عن الإنجليزية، وإن العودة إلى الجذر العربي سيمياء، ثم العودة إلى الحقل المعرفي «الذي حامت منه الكلمة»، وهو الطب في دراسته لأعراض الأمراض المختلفة، وانتقاله إلى اللسانيات جعله يتعلق بدراسة العلامة اللغوية وغير اللغوية.

وإذا كانت مشكلات الترجمة ناشئة عن طبيعتها اللغوية⁽²⁾، فهي في لغة التخصص أكثر تعقيداً. ذلك أن المصطلح اللساني مثلاً ليس له مفهوم في حقله الذي ينتمي إليه، لذلك لا بد من الإحالة إلى التوثيق التأصيلي، والبحث في انتسابه إلى حقول أخرى؛ هذا البحث لا يقدم نتائجه القاموس؛ بل المراجع المتخصصة والموسوعية.

(1) د. محسن علوش، واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية... المجلس الأعلى للغة العربية ص 65.

(2) د. ناصر الدين خليل - الفعل الترجمي بين الممارسة اللسانية والتلقي - مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 276.

«المصطلح اللساني متداخل مع المصطلحات العلمية»⁽¹⁾

كالرياضيات في استعمال اللسانيات لمصطلحاتها.... coordination, variante أو الفيزياء مثل Homogénéité, Hétérogénéité, son, icône والكيمياء coherence, cohésion وكثير من مصطلحات النصوص المختارة والتي تقتضي معرفة مفاهيمها في العلوم الأصلية، ثم دراسة أهداف توظيفها في اللسانيات؛ أي بالانتقال من المادي إلى المجرد.

وقد نجد لهذه المصطلحات شرحاً وتفسيراً بلغاتها الأصلية، وعندما تنتقل بطريقة الترجمة من دون الرجوع إلى الأصول، فإنها تلقي بظلال غموض المعاني والمدرجات، وينتج عنها غموض المعنى، ولا جدوى من امتلاكها في ثقافتنا. ومن الواضح أيضاً أن صعوبة المصطلح في الدرس التطبيقي راجع إلى توزيعه بين نوعين من الاصطلاح «الداخلي، ويرتبط باللغة العربية وتراثها القديم، والخارجي وهو المصطلح متعدد اللغات الأجنبية»⁽²⁾، خاصة في مجالات اللسانيات، واللسانيات التطبيقية والتعليمية، ونظرية الأدب والسيميائيات وتحليل الخطاب.

مما يولد صعوبة أخرى من صعوبات الترجمة، وهي ميل الدارسين في ترجماتهم عند تعدد الاختارات إلى الإطناب اللغوي؛ فهم يشرحون المصطلح الواحد بجمل كثيرة لا تفي بالعرض، رغبة منهم في «تضمن كل المعلومات الموجودة في الإيصال الأصلي بمصطلحاته العلمية»⁽³⁾.

منهجية ترجمة المصطلح العلمي:

ينبغي اتباع هذه الخطوات العملية:

أ - معرفة الموضوع: الحصول على المعارف العلمية المتوزعة في النص بالعودة إلى أصولها أو ما يسمى بثقافة النص؛ إذ لا يكفي فهم الموضوع؛ بل لابد من معرفة أصول المصطلحات.

(1) د عبد القادر الفاسي التهرجي - اللسانيات واللغة العربية ص 227.

(2) د أحمد حماتي - إشكالية المصطلح في الترجمة اللغوية مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 299.

(3) أنظر - محمد شاهين - نظريات للترجمة ص 13.

ب - الاستعداد للتحليل والتركيب من أجل تفكيك صعوبات النص، والاستفادة من الخاصية الراغامية في فك التعارض بين الألفاظ العامة والمصطلحات.

ج - استخدام الوسائل الممكنة لفك صعوبات الترجمة، باستخدام الاشتقاق الجذري المعتمد على الأوزان العربية القياسية والنحت والتعريب والمجاز والتوليد والقياس، فيما يقتضيه نوع الصعوبة واستخدام آليات الترجمة وتقنياتها كالاقتراض والمحاكاة والتحوير...

د - إنشاء بطاقات مصطلحية مبدئياً نوجه الطلبة إلى المعاجم العلمية، ولكن الاكتفاء بهذا العمل لن يمكن الطالب من الوصول إلى الإسهام والإنتاج المعرفي؛ لذلك عليه أن يتدرب في أثناء حصة الترجمة على إنجاز البطاقات المصطلحية المختصة في تسهيل عمله، ويمكن أن تحوي بعض الألفاظ العامة، وتسمح له بمجموع البطاقات من تكوين معجم اصطلاحي مختصر، يعود له كل مرة حسب طبيعة النص، إلى أن يمتلك المصطلحات بالممارسة والاستعمال بشكل نهائي، وفي اللغتين.

ولبيان كيفية إحارها، عمداً إلى اختيار المقابلات والمرادفات والمكافئات الحقيقية للمصطلح في اللغتين، وذكرنا مشتقاتها وتصيغاتها حسب الحقول المعرفية التي ينتمي إليها، وليس بطريقة أبجدية، على أن تجمع البطاقات على أساس الحقل الواحد. ويرفق الشرح بالترجمة اللغوية والترجمة الاصطلاحية ومفاهيمها الصحيحة؛ كما في الجدول الآتي:

المصطلح العلمي	Analyse	التحليل	المفهوم في اللغتين 1. اللغة المصدر 2. اللغة الهدف
الحقل المعرفي الأصلي الطب	Analyse du sang	تحليل الدم	1 - l'analyse du discours s'est longtemps définie comme l'étude
الحقل المعرفي الجديد	Analyse du discours	تحليل الخطاب	linguistique des conditions de production d'un énoncé

			للـسانيات وتحليل الخطاب
			المشتقات
	حلل (فعل)	Analysér (verbe)	
2 - عرف منهج تحليل الخطاب على أنه الدراسة اللسانية لظروف إنتاج الملفوظ	محلل (اسم فاعل)	Analyséur Analyste (sujet)	
	المحلل (اسم مفعول)	Analysant (adv)	
	تحليلي (صفة)	Analytique (adj)	

الجدول (2) انموذج لبطاقة المصطلحية الترجمية.

ونشير إلى أن الصعوبات المعجمية ترتبط بما سلف ذكره في مجال التحليل؛ إذ يعاني الطالب في قسم اللغة العربية وآدابها من ضعف الثروة اللغوية في اللغة العربية، وذلك بسبب ضعف التكوين العلمي، وسوعية التقويم، وانصرافه عن القراءة وآليات امتلاك المعرفة الذاتية، إلى الانفعال والاستهلاك فإذا كان حاله في العربية هو هكذا، فكيف سيكون حاله في اللغة الفرنسية؟

يجب أن نؤمن أنه لا وجود لسياسة عربية واحدة في التخطيط اللغوي الذي ولد هذه الإشكاليات؛ فقد لبرزت لنا على جميع مستويات الترجمة صعوبة علمية في اللغة العربية المعاصرة إزاء اللغة الأجنبية، وهي مشكلة المصطلحات⁽¹⁾، والقصور هنا منسوب إلى اللغة المعاصرة في تعاملها بالمفردات غير الثابتة، ما ينتج عنه إشكال آخر، وهو اختلاف الترجمات من مترجم إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، وحتى داخل البلد العربي الواحد. ولا يمكن لنا أن نفقل عن نمط آخر من إشكاليات المصطلح المترجم العربي، وهي التوسع اللغوي المرتبط بالممارس والاتجاهات اللغوية والفكرية المختلفة، ووضعية المترجم العربي في إيجاد المقابل العربي، وهذا في حد ذاته تمهيد للجهود وتفشٍ لفوضى المصطلحات ودلالاتها.

(1) عبد القادر القاسبي القهري، اللسانيات ولغة العربية، ص 356.

وعليه يمكن أن نقول: إن مشكلة وضع المصطلح العربي وترجمته، هي مشكلة الثقافة العربية بأسرها؛ ذلك أن التعامل بالمصطلح متعدد المناهل والمشارب عقبة أخرى أمام المترجم؛ فحين لا نستهلك ثقافة أو معرفة؛ بل ثقافات ومعارف، حينها يجد المترجم العربي نفسه موزعاً بين معجم داخلي مبني على اللغة التراثية، ومعجم خارجي متعدد اللغة والحمولة الفكرية، ينتج عن هذا تصادم وصراع بين الألفاظ والتصورات المتعايشة واختلاط المفاهيم لدى المترجمين أنفسهم.

لا تفتقر اللغة العربية إلى المصطلح المترجم بقدر افتقارها إلى نية صادقة في تنظيمه وتوحيده بناء على منهجية علمية دقيقة، تبع من سياسة لغوية عربية موحدة. إن التكوين اللغوي والعلمي للمترجم، وإنشاء معاهد متخصصة في الترجمة، مكيفة بالمشروعات التعليمية والتكوينية لاحتواء المصطلح، وإسناد رخص خاصة بالترجمة لمختصين، يشرفون على تسيط المصطلح وتسييره في إطار السياسة اللغوية الموحدة، التي تلمي ظاهرة العدد الاصطلاحي الاعتباري، وتدعو إلى الوعي العلمي الرافعي الذي ندوب فيه **المصيبات المحلية** خدمة للدارس العربي في كل مكان، وللغربية أولاً وأخيراً.

ولعل المشروع الذي اقترحه عبد الرحمن الحاج صالح، والموسوم بالذخيرة اللغوية، إن تحقق ميدانياً، يكمل تحطى المشاكل التي تحوم حول المصطلحي والمترجم؛ فقد عدّها «بث ضرور لاسث معلومات»⁽¹⁾؛ بحيث راعى في جمع المادة شيوخ اللفظ في الاستعمال من القديم إلى يومنا هذا، بتمثلها للنصوص، والاعتماد على الأجهزة الإلكترونية، وإمكانية التعامل معها بالأسئلة حول ظروف نشأة المصطلح وتعريفه لتوضيح دلالة العلمية في اللفظين المصدر والهدف لتيسيط نقل المفهوم لمستعمله.

يمكن اقتراح آلية عملية لوضع المصطلح المترجم، أو توليد مصطلح مستحدث بواسطة الحوسبة، وتصنيف صفوف دلالية للمصطلحات الموحدة بخلق بيئة معلوماتية، تعمل على التوليد الأكلي للمصطلحات، واستخلاص طريقة السوابق

(1) عبد الرحمن الحاج صالح، مشروع الذخيرة اللغوية العربية (إعادة الحصارية)، ص 35. المجلس

الأعلى للغة العربية، شحادة الخوري، ص 385.

واللواحق والمختصرات الأوثلية للمصطلحات؛ مثال مصطلح «الانترنت» والواب» كتابة ولفظاً في التعريب.

- ضرورة الاستفادة من مرونة اللغة العربية، وسرعة البت في اعتماد المصطلح العربي أو ترويجه إعلامياً.

- بما أن اللغة ظاهرة اجتماعية على المختصين وضع استبيانات لغوية في استنتاج تقبل المجتمع للمصطلح الجديد، وارتباط ذلك بذوقه اللغوي.

- تبيين الأعمال المترجمة التي تعتمد على المصطلحات التي أقرتها اللغوية العربية، وضرورة مواكبة الإنجازات الحضارية، وعدّها ضرورة لتطور العمل المصطلحي، لأن هذه المهمة لا تقوم على أكتاف مجامع اللغة فقط.

- ويجب أن تحترم الترجمة سليقة اللغة العربية.

- التشجيع المادي والمعنوي لرواضي المصطلحات المترجمة؛ ذلك «أن عالمية اللغة العربية تتطلب اهتماماً متواصلاً بإعداد المعاجم وطبعها، وتأمين المستلزمات ليكون استعمالها عقلياً وشاملاً»⁽¹⁾.

خاتمة:

تحتاج اللغة العربية اليوم إلى معاجم اصطلاحية ترحمية جديدة، تنطلق من التراث، وترنو إلى المعاصرة، بإحكام الصنعة والتنظيم والتبويب تيسيراً لمهمة العاملين عليها كالمترجمين وذلك لأن من مهمة المترجم تقديم معلومة واضحة على خلق وضع تواصلية بواسطة مصطلحات الرسالة اللغوية.

إن مسؤولية وضع المصطلحات العربية المترجمة مشتركة بين المختصين والهيئات اللغوية العلمية، ولا يتم ذلك إلا وفق سياسة لغوية موحدة تواجه التحديات المعرفية المتغيرة.

(1) المجلس الأعلى للعربية، شحادة الخوري، ص 385.

الهوامش :

- 1 - الحيوان الجزء 1 ص 76.
- 2 - Alain Rey , Dictionnaire d'aujourd'hui - Le Robert , France Loisirs , 1995 PP 1004.
- 3 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171
- 4 - R. Galisson , D.Coste , Dictionnaire de didactique des langues Hachette France 1976 pp 556.
- 5 - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 503.
- 6 - جورج موانان المسائل النظرية في الترجمة، ص 176.
- 7 - جورج موانان المسائل النظرية في الترجمة، ص 114
- 8 - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 632
- 9 - دا بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية نصاها وأراء ص 31.
- 10 - المعرفة، العدد 361 السنة 1993، ص 361.
- 11 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة مجموعة الفروقات العلمية في خمسين سنة، ص 223، 222، 236
- 12 - الخطاب والمترجم، ص 105.
- 13 - الخطاب والمترجم، ص (49، 50)
- 14 - فكر ونقد، العدد 10، السنة 1998، ص 79.
- 15 - جورج موانان اللسانيات والترجمة، ص 60
- 16 - جورج موانان اللسانيات والترجمة، ص 62
- 17 - ندوة اللغة العربية، الجزائر، ص 11.
- 18 - الترجمة إلى العربية، قضايا وأراء ص 35.
- 19 - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 554.
- 20 - دا عمار الصابوني، منهج مقترح لوضع المصطلح العلمي بمساعدة الحاسوب، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 592.
- 21 - د. محسن عتوق - واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية - المجلس الأعلى للغة العربية ص 65
- 22 - د نصر الدين خليل - الفعل الترجمي بين الممارسة اللسانية والتلقي - مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 276.
- 23 - د عبد القادر العاسي المهري - اللسانيات واللغة العربية ص 227.
- 24 - د أحمد حسني - إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانية مجلة للمجلس الأعلى للغة العربية ص 299
- 25 - أنظر - محمد شاهين - نظريات الترجمة ص 13

- 26 - عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص 356
- 27 - عبد الرحمان الحاج صالح، مشروع الذخيرة النحوية العربية (أبعاده الحضارية)، ص 35.
- 28 - المجلس الأعلى للعربية، شجاعة الخوري، ص 385.

قائمة المراجع

- 1- أبو عثمان الجاحظ الحيوان، الجزء 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت 1992 ص 76.
- 2- جورج موانان، المسائل النظرية في الترجمة، لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي للدراسات ونشر والتوزيع، ط 1، لبنان، ص 1994.
- 3- جورج موانان، اللسانيات والترجمة،
George Mounin, Linguistique et traduction, Bruxelles, 1974 .
- 4 - معجم تعليمية اللغات
R.Galissou , D.Coste , Dictionnaire de didactique des langues - Hachette, France , 1976.
- 5 - معجم لورويار .
Alain Rey , Dictionnaire d'aujourd'hui - Le robert . France Loisirs, 1995
- 6 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 24
- 7 - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 1999، 2000
- 8 - مجلة مجمع اللغة بالقاهرة، مجموعة القرارات العلمية في خمسين عاماً، مصر، 1984.
- 9 - المجلس الأعلى للغة العربية، مكانة اللغة العربية العالمية، الجزائر 2001.
- 10 - المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية 2، 1999.
- 11 - المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الموسم الثقافي، الجزائر، 2000.
- 12 - مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، العدد 361.
- 13 - مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، النهضة، المغرب، العدد 10، 1998.
- 14 - د عبد الأمير أمين الورق نوة اللغة العربية، الجزائر، أبريل، 1984.
- 15 - د بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ط 1، دار الفكر العربي / مصر، 1995.
- 16 - ناسل حاتم وإيان ميسون، الخطاب والمترجم، د عمر فايز عطاري، مطبعة - جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1995 .
- 17 - مجلة نوافذ، البادي الأديبي الثقافي، جلفة فيفري 1999.
- 18 - جوزيف حجار، دراسة في أصول الترجمة، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1986.
- 19 - عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، 1985، 1986، بيروت لبنان باريس. ■

النقد الأدبي (*)

د: عثمان محمود محمد

يفتحي تعبير «النقد الأدبي» اليوم نشاطين مستقلين نسبياً: فمن ناحية، هو يشير إلى تُلخيصاتٍ لكتيبٍ في الصحافة أو الإذاعة أو التلفاز، ونمعي بذلك «النقد الصحفي»؛ ومن ناحية أخرى، هو يحيل إلى المعرفة في موضوع الأدب، وفي الدراسات الأدبية أو البحث الأدبي، ونقصد هنا «النقد الجامعي» أو «التعليمي» وبحسبنا هذا سيكون معنياً بهذا الاستخدام الثاني الذي يطرح مشكلات حثية في التعريف.

1. ما النقد الأدبي؟

هذا الاستخدام المزدوج يشكّل مصدر التباس. وهكذا فإن النقد الصحفي يبدو أكثر انسجاماً مع أصل الكلمة، التي تعني في اللغة اليونانية: الفرز والتقييم والحكم (من فعل krino: ويعني حكمٌ) وتكون كلمة Kritikós بمعنى «قاضي الأدب»، وقد ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد بوصفها مقابلة لكلمة grammatikós التي تعني «نحوي»). ففي الصحافة تطلق الأحكام على الكتب الصادرة، ويبت ما إذا كانت جيدة أو سيئة. وحتى عهد قريبه كانت كلمة kritik في اللغة الألمانية ما تزال تدلّ على هذا المعنى الصحفي فقط. أما النقد الذي يريد أن يكون متبحراً أو علمياً فإنه يترفع عن إطلاق الأحكام، ظاهرياً على الأقل؛ وفي الجامعة يجري الدارس البحث حول الأدب، ويصف ويحلل ويؤزل، ويتعلّق بالأحكام الأدبية للآخرين، أو بنفسه بوصفه آخر.

(*) النص عبارة عن مقال مأخوذ من الموسوعة الفرنسية: Encyclopaedia Universalis France.

من ناحية أخرى، إن التمييز بين استخدامي النقد حديث العهد: فقد عدّ سانت-بوف Sainte-Beuve «أول النقاد»، كما لو أن النقد بدأ معه. ولكن سانت-بوف هو آخر المنتمين إلى النقّدين: ومن هنا يأتي المأخذ الذي يربط به بروسـت Proust اسمه، بأنه أفرط في الحكم على الأعمال وعلى الشر. ولكن بدءاً من سانت-بوف نشأ خطابُ discours معين حول الأدب، وقد سعى إلى تفسير هذا الأدب انطلاقاً من سياقه الأصلي. وعندما يُقال إن الأدب بدأ في القرن التاسع عشر فإن التفكير يذهب إلى الخطاب التاريخي حول الأدب. وعند ذلك أسس شلايرماخر Schleiermacher في ألمانيا التأويلية الفقهية للمعوية l'herméneutique philologique على الافتراض المسبق القائل إن بالإمكان إعادة بناء المعنى الأساس للعمل الأدبي، وإنه معناه الحقيقي.

وأخيراً إن الأدب الصحفي يعني أكثر ما يعنى بالأدب المعاصر؛ أما النقد التعليمي فيعني بأدب الماضي، ولكن من دون حصره بذلك وهذا التمييز ناتج عن المعنيين السابقين. يحكم على الأعمال الحيدة وتُفسر لأعمال القديمة. ولقد شكّل الخطاب التاريخي والعقهي للأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا الشمالية، فدلّف على الادب انقروسطية والكلاسيكية، وحتى الحديثة، نموذج دراسة الأدب القديمة. ومن هنا أنت فكرة احتصاصيين متميزين: تقييمي ووصفي، دعمت ملاحظته أن النقاد الحاميين قد أخطؤوا بصورة دائمة تقريباً، عندما حكموا على الأدب المعاصر.

ونميز أيضاً نقداً ثالثاً، ألا وهو نقد الكتاب. ولا ريب في أنه الأهم. وهو يُكتب بموازاة الأعمال الأدبية، كما هي الحال عند هنري جيمس Henry James أو E.M. Forester، وهو نقد لا يختلف في شيء عن النقد التعليمي من حيث تعقيده الشكلي ولكن هذا النقد أيضاً لا يمكن فصله عن الإبداع عند المحدثين. وبات من نافل القول التذكير أن كل كاتب منذ بودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé وفاليري Valéry وبروست وبورحس Borges، هو أيضاً أو أولاً ناقد.

وإذا كان لا بدّ من نظرية للنقد - نقد للنقد أو ميتا-نقد - فمسي موضوع النقد وإطاره، وإلى أية معايير يستند؟ إن عياب المعايير الظاهرة والمقبولة بصورة عامة هو أحد أسباب المظهر السحالي للحقل الأدبي. كما لو أن النظرية تقوم دائماً على البت بين خيارين متعارضين تعارضاً صارخاً: التقييم أو الوصف، السياق أو النص،

البلاغة أو التاريخ، الوضعية le positivisme أو الانطباعية d'impressionnisme الموضوعية أو الذاتية، التعميمية généralisme أو التخصيصية particularisme، الفن أو العلم، المحاكاة mimésis أو العلامات sémosis، الشكل أو المضمون. إن الوفرة في هذه الثنائيات التي تبدى دائماً كثنائيات أفلاطون des dichotomies de Platon، مع ناحية سيئة يجب الهرب منها وأخرى جيدة يجب اتباعها فهي عَرَضُ المشكلات سيئة الطرح.

إن السعي إلى تعريف الأدب، وبالتزامن معه للنقد، يفترض بصورة عامة أن هناك خصائص للنصوص الأدبية تميزها عن النصوص الأخرى. على سبيل المثال، إن «أدبية» littérarité نص ما تقوم على عناصر لغوية خاصة، أو على ترتيب خاص للمواد اللغوية العادية، أو على الأصل الخاص للنص: أن يكون مؤلفه كاتباً. لكن هذه الشروط يمكن تفهيمها جميعاً. فمعنى النصوص الأدبية لا يتبع عن اللغة العادية، والملاحم الأدبية تُصادف أيضاً في اللغة العادية ويكون بذلك قد عرفنا الجواز الشعري وليس الأدب وكذلك الأمر بالنسبة إلى الترتيب الخاص. أما المعيار الثالث فليس كافياً: فالمثلث يقول: عندما يقرر أن نصاً ما أدبي، فإننا نستنتج أن مؤلفه كاتب. إن هذه المعايير الثلاثة تُصمّغ تقييماً مصمراً. ولا يمكننا أن نتحاشى مسألة القيمة عندما نريد أن نعرف الأدب والنقد.

إذا ما سعينا إلى معيار للأدبية، نقع على معضلة aporie عودتنا عليها فلسفة اللغة. إن تعريف مصطلح «مثل الأدب» - لا يعطينا أبداً إلا المجموعة من الحالات التي يقل فيها مستخدمو لغة ما استخدام هذا المصطلح: الأدب هو ما نسميه الأدب. ترى هل يمكننا أن نمضي إلى أبعد من أن هذه الصياغة ذات مظهر دائري؟ قليلاً، لأن النصوص الأدبية هي تلك النصوص التي يستخدمها مجتمع من دون أن يعزوها بالضرورة إلى سياق أصلي. إنه مجتمع يقرر أن بعض النصوص أدبية من خلال طريقة استخدامه لها.

وإذا ما أردنا أن نعرف الأدب هكذا، فإن النقد لا يمكنه أن يشكل كل خطاب حول هذه النصوص؛ بل هو الخطاب الذي غايته هي الشهادة أو الاعتراض على انتمائها إلى الأدب. وإذا ما كان الأدب والنقد يعرفان بصورة متضامنة، من خلال تقرير أن السياق الأصلي بالنسبة إلى بعض النصوص لا يمتلك الملامحة la pertinence نفسها التي للنصوص أخرى، ينتج عن ذلك أن كل تحليل موضوعه

إعادة بناء الظروف الأصلية لتأليف نص أدبي، والوضع التاريخي الذي كُتب فيه المؤلف هذا النص، واستقبال الجمهور الأول، قد يكون مهماً، ولكنه لا ينتمي إلى النقد الأدبي. إن السياق *le contexte* الأصلي يعيد النص إلى اللاأدب *la non-littérature* بقلب القضية التي تجعل منه نصاً أدبياً.

إذن كل ما يمكن أن نقوله عن نص أدبي لا ينتمي إلى النقد الأدبي. والسياس الملائم بالنسبة إلى النقد الأدبي لنص أدبي ليس السياق الأصلي لهذا النص؛ بل المجتمع الذي جعل منه مستخدماً أدبياً بفصله عن سياقه الأصلي. بحسب هذا الموقف الأساس، إن النقد السيري *biographique* أو السوسولوجي، أو النقد الذي يفسر العمل بوساطة التراث الأدبي (سانت-يوف وتين *Taine* وبرونوتيير *Brunetiere*) وكلها تنويعات على النقد التاريخي، يمكنها أن تعتمد خارج النقد الأدبي.

ولكن إذا كان السياق *la contextualisation* التاريخي ليس ملائماً، فهل الأسلوبية *la stylistique* ملائمة أكثر؟ مفهوم الأسلوب ينتمي إلى اللغة العادية، ويجب تحديده أولاً. ولكن السعي إلى تعريف للأسلوب، كما نعرف الأدب، مسألة سجالية بالضرورة. وهو يركز دائماً على تنوع للتعارض الشعبي بين المعيار *la norme* والانزياح *l'écart*، أو بين الشكل والمضمون؛ أي إلى ثنائيات إضافية ترمي إلى تدعيم الخصم أكثر من كونها المعايير والتنويعات الأسلوبية غير قابلة للوصف بشكل مختلف عما هي الحال في اختلافات الدلالة: فعلاقتها لغوية ليست أدبية بحتة.

والفتتان الرئيسان لتعريف النقد -خارجي *extrinsèque* وداخلي *intrinsèque* كما سماهما رينيه ويليك *René Wellek* وأوستن وارن *Austin Warren* - ليستا كافيتين: فالحل النصي يركز على التعارض بين الشكل والمضمون، والحل السياقي على التعارض بين الأصل التاريخي والأطباع الحاضر. التاريخانية *historicisme* والشكلانية *formalisme* يؤدیان بالأدب إلى اللاأدب: إلى التاريخ أو إلى اللغة. وشيئاً فشيئاً، يسهل إثبات أن النقد الأدبي لا يوجد منذ أن استخلصت الخطابات التاريخي والسوسولوجي والإيديولوجي والتحليلي النفسي *psychanalytique* أو الألسني... إلخ، أو أن طبيعته وأهدافه مستحيلة على التعريف تحليلياً.

النقد، مثله مثل الأدب، يفترض دائماً خياراً معيارياً: نحن نطلق حكماً على الحالة الراهنة للنقد ونقوم برّد الفعل على وضع يتطلّب أن يصحّح ونسمّي هذا تعريف النقد. النقد تعارضى *oppositionnelle* بطبيعته، حتى اللحظة - ويبدو أن هذا هو قدره - التي ينتمي فيها إلى تربية *pédagogie*: ولهذا يتخذ في الأعم الأغلب هيئة بيان *manifeste*. ولكن إذا كانت تعريفات النقد معايير للفعل، فإن أياً منها لا يفرض نفسه منطقياً، إنها تتنافس ساعية إلى أن يُبعد كلٌّ منها الآخر.

هل كل شيء ضباح؟

للدراست الأدبية هذه الأفضلية على البحث الفلسفي أو التاريخي أو اللساني، ألا وهي أننا هنا أحرار لدرجة أننا لا نعرف تعريفاً للأدب ولا للنقد إذن هل كل شيء مباح تحت شرط الابتكار والراعة؟ أم أن ثمة معايير تسمح بمقارنة مقاربات مختلفة وبتقييمها؟ وهل التقدير المعقول ممكن؟ وهل هناك تريح أو تقدّم للنقد الأدبي؟ عندما لا يتوصّل التحليل إلى الترتيب بلجأ إلى التنازع فهناك أعمال عديدة تروي مغامرات النقد منذ البدايات حتى أيامنا هذه، بسبب عدم المدرة على صياغة نظرية له. وهي بصورة عامة غير حذيرة للقراء، ولا تقوم إلا بتأكيد القوضى، وتمنح الشعور باجترار لأبهائي. إن على تاريخ المد أن يبين كيفية الانتقال من أنموذج إلى آخر عبر الزمان فهي العلوم، الأنموذج أو المثال *le paradigme* نظرية تظهر لحل مشكلة، ويطبّق فيما بعد على مشكلات أخرى. إنه يحكم النشاط العلمي، ثم يخلي مكانه للأنموذج التالي الذي يشكّل تقدماً. إنه إطار نظري، فرضية مشابهة للفهم المسبق *la précompréhension* الذي يسبق التفسير في الدائرة التأويلية. ويعترف علم المعرفة *l'épistémologie* أن ليس هناك من أفعال ملاحظة من دون فرضية مسبقة، والتفسير العلمي نفسه يفهم بحسب أنموذج الفهم التأويلي. والنقد، مثله مثل كل نشاط تفسيري أو تأويلي، يبي موضوعه الذي لا يسبقه في الوجود واختيار ما هو أدبي؛ أي الأفعال الملائمة للدراسة، يتعلّق بفرضية نظرية. ودائرية الأفعال والفرضية تفترض أن يغيّر تغيير المشال الأفعال الملائمة: ومن هنا يأتي غياب التواصل بين الأمثلة المختلفة التي لا تسمّي الشيء نفسه «أدباً». في النقد الأدبي، لا يخلي المثال مكانه لمشال آخر، لأن برنامجه تحقق أو لم يتحقق. وتبدو الأمثلة الجديدة متعلقة بتحوير الأنظمة المجاورة: فكلٌّ من الظاهراتية

والبنوية وما بعد البنوية le poststructuralisme يُنشئ نقداً أدبياً. والمثال لا يطرد بالضرورة مثلاً آخر. بل بالعكس، فإن كلاً منها يستمر في الحياة مُسْفَهاً الأمثلة الأخرى ضمن سياق الصراع على السلطة. وكثيرة هي الأمثلة المتوفرة اليوم، واختيار أحدها بسبب مردوده أقل من اختيارات أخرى، سياسية ودينية وجمالية ووجودية. وتاريخ النقد يصطدم بالحواحز نفسها التي لنظرية النقد الأدبي. ولقد سادت نماذج مختلفة طوراً بعد طور الساحة منذ بداية القرن التاسع عشر، ولكن تعاقبها لا يدل على تقدم؛ بل إنها تتخذ مكانها في عود أبدي، إنها جيئة وذهاب إلى ما لا نهاية، هي إيقاع متناوب: نص-سياق، داخل-خارج، داخلي-خارجي. وهكذا، في فرنسا، وكذا الأنموذج الفقهي اللغوي أو الوضعي positiviste من باب رد الفعل، أنموذجاً حديثاً منذاً بعدم كفاية الأنموذج التاريخي أو منادياً بالتعاطف la sympathie. وبعد ذلك، استبدت مبادئ تفسيرية خارجية على حقول فكرية أخرى كالماركسية أو التحليل النفسي، لرفض الوصية والحسن في أد معاً. ولقد سببت هذه المطالبات السبابة عودة إلى المبادئ الماثلة immanents، ناضجة عن القوانين الخاصة بالأدب في تحليل لنشأه وهكذا دواليك إلى النماذج النقدية لا تموت، ويبدو أن حقول النقد مفتوح جداً اليوم، بعياب مثال سائد.

2. النماذج السياقية أو التفسيرية:

فقه اللغة:

ما يُسمى «النشأة النقدية» - التي تحوي بناء النص أي اختيار نص أساس، وبناء المتغيرات بالنسبة إلى هذا النص الأساس، وجميع المعلومات المتوفرة حول حالات النص - تبقى وفيّة للمعنى الأول لكلمة «نقد» عندما دخلت من جديد في اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر: «نحوي» و«ناقد» و«فقيه لغوي» تعني آنذاك ناشر النصوص القديمة. وما يزال فقه اللغة يُسمى في اللغة الإنكليزية: textual criticism (النقد النصي). والمقصود هو الأنموذج الأقدم الذي لا يراء فيه للنقد الأدبي المستمر منذ إعادة اكتشاف الآداب في عصر النهضة la Renaissance، والممتد من نصوص العصور الوسطى إلى القرن التاسع عشر، ثم إلى الأدبين الكلاسيكي والحديث. ويبقى مبدأ فقه اللغة في فرنسا احترام الطبعة الأخيرة المراجعة من المؤلف، كما يهتم

بالنسخة الأقدم للنص. حالة جديدة من ازدواجية binarisme: فتاريخ فقه اللغة يتأرجح بين رؤيتين غائبتين، هما: احترام النية الأخيرة للمؤلف بحسب فكرة تقليدية تقدر النهاية، أو التمييز الرومانسي المتوافق مع الإلهام الأول.

إلى جانب النقد الخارجي الذي ينشئ النص، يميز النقد الفقهي اللغوي النقد الداخلي الذي يعيد بناء السياق، لأن معنى النص يستنتج في نظره من ظروف ظهوره. وقد صاغت هذه المصاحرة axiome التأويلية التي كان شلايرماخر مؤسسها في ألمانيا؛ إذ فسر النص عن طريق سياقه الأصلي، ورأى أن بالإمكان إعادة بناء هذا النص عبر الملحظ التاريخي.

لم يعد فقه اللغة سائداً، ولكن ما يزال هناك فقهاء لغويون، حتى وإن كنا لا نفكر بهم عندما نتكلم عن النقد الأدبي في إيطاليا جند جيانفرانكو كورتيني Gianfranco Contini تحت عنوان «نقد التوحيات» بالمعنى الواسع للكلمة، في القرن العشرين الصلات بين النقد وفقه اللغة. وفي درسا، أُعيد تأهيل المذهب القديم تحت عنوان «نقد تكويني critique génétique» الذي ميزه المقاربة التزامنية والبنوية synchrone et structuraliste. واعتماده بانتاج أقل من اهتمامه بالإنتاج، وبالنشرة النقدية أقل من تطور حالات النص، رافضاً الطورة الغائية (téléologique) التي تميز الإلهام الأول أو الإنجاز النهائي.

التاريخ الأدبي:

يقم الكتاب السادس من فن الشعر Poétique لجول سيرار سكاليجر Jules César Scaliger (1561)، عنوانه «Criticus» جدولاً مقارنة بين الشعراء اليونان والرومان: فمنذ القرن السادس عشر لم يعد مصطلح «نقد» مقتصرأ على فقه اللغة. وإبان القرن السابع عشر، انفصل النقد في فرنسا عن النحو والبلاغة، وحل شيئاً فشيئاً محل الشعرية التي من خلالها تم الكلام عن الأدب حتى ذلك الحين. وظهر النقد، بمعناه الحديث، ومع الروح التاريخية، مرتبطاً بالشكوكية scepticisme، وبرفض سلطة القواعد، وبالدفاع عن الذوق والأدب الجميلة، في أثناء المعركة بين القدماء والمحدثين، كرد فعل على النظرية العقلانية أو الأرسطية للأدب التي كانت تطرح قوانين أبدية شاملة حول الحكم الجمالي. النقد لا ينفصل عن المذهب النقدي criticisme: فقد طرح كانط Kant في كتابه «نقد ملكة الحكم Critique de la faculté

de juger ذاتية حكم الذائقة الذي يستدعي، مع ذلك، حكماً عاماً، بالمعنى المشترك للبشرية. وفي نهاية القرن الثامن عشر، تبدل النقد كحدّ وسط بين ذاتية الحكم الجمالي وموضوعية المعنى المشترك، وهو تاريخي بالتعريف. وقد تساهل هردر Herder والأخوان شليغل Schlegel حول العلاقة الموجودة بين الحكم الشخصي والموضوعية العلمية؛ أي بين الفن والعلم.

لقد كان النقد التاريخي والوضعي الذي وسّمته الرومانسية بميسمها نسبياً ووصفياً. فقد عارض التقليد الاستبدادي والإرغامي، الكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد néo-classique؛ إذ حكم على كل عمل بالنسبة إلى معايير لازمنية. وفي القرن التاسع عشر ارتبطت النسبية بتأكيد القيم الوطنية والتاريخية، مثل كتاب من ألمانيا De l'Allemagne لمدام دو ستال Mme de Staël. ولقد فسّرت سانت-بوف في كتاب «نقد وصور أدبية Critique et portraits littéraires» الأعمال عبر حياة مؤلفيها. وبعده شرح تين الأفراد عبر ثلاثة عوامل: العرق، والوسط، واللحظة؛ وهذه هي بدايات النقد السوسولوجي، الذي تطوّر فيما بعد ضمن منظور ماركسي. وأخيراً أضاف فردينان برونوتير إلى التحديدات السيرية والاجتماعية تحديد التراث الأدبي نفسه، الذي مثله الحس الذي يؤثّر في العمل، أو الذي يردّ الفعل عليه. لقد نسخ برونوتير تاريخ الأحاسيس (الأدبية) عن تاريخ الأنواع (الشعرية) بحسب داروين.

يشارك فقه اللغة والنقد الحتمسي déterministe في فكرة أن من الواجب فهم الكاتب وعمله ضمن وضعهما التاريخي. وفي منعطف القرن، المتسم بالتاريخ الوضعي ويسوسولوجيا دوركايم Durkheim أيضاً، صاغ غوستاف لانسون Gustave Lanson مثلاً نقد موضوعي كردّ فعل على انطباعية معاصريه. فأتى طرحه أسلس من طرح سانت-بوف وتين وبرونوتير: فالتاريخ الوضعي يراكم الأحداث المتعلقة بالعمل وبمؤلفه وبزمنهما. وبدلاً من القوانين الكبرى لتين وبرونوتير، أصبحت المصادر والتأثيرات الكلمات الأساس في التاريخ الأدبي الذي ضاعف الأبحاث وحيدة الموضوع monographies وأحال إلى وقت لا حق البرنامج العام لتاريخ الحياة الأدبية في فرنسا. لا يشكل التاريخ الأدبي في نفس لانسون إلا مرحلة أولى لا تستبعد متعة القراءة ولا التماس الذاتي مع النصوص. المطلوب هو مراقبة الانطباعات وليس إلغاؤها. ومع ذلك فإن التاريخ الأدبي للانسوني قد ضاق

لكونه كان يشكل إطارَ المقاربة المدرسية للأدب. وما بقي حاسماً هو مفهوم عقلاني للموضوع-المؤلف الذي يسود العمل، ورؤية مرجعية صارمة للغة. حافظ التاريخ الأدبي على وجوده مثله مثل الأنموذج الفقهي اللغوي. وفي أواسط الستينيات، بين السجال الناشب حول راسين Racine بين ريمون بيكار Raymond Picard، ممثلاً السوربون، ورولان بارت Roland Barthes، مروجاً لـ «النقد الجديد la nouvelle critique»، أن التاريخ الأدبي بقي رهاناً حياً. لقد ظلّ حاضراً جداً، ولا سيما في تعليم الأدب.

سوسيولوجيا الأدب وتحليله النفسي:

كان تين يرى ترابطاً بين الفرد وظرفه الاجتماعي، وبات هذا مبدأ كلّ مشتغل في النقد الماركسي؛ إذ جعل من الأدب والفن انعكاساً للوضع الاقتصادي، وجعل من البنية القوية la superstructure صورة عن البنية التحتية l'infrastructure. ومن جورج لوكاتش Gyorgy Lukács إلى لوسيان غولدمان Lucien Goldman، صار هذا المذهب أكثر تعقيداً؛ إذ بات يرى القائمين بالإبداع هم المجموعات، ولم يعد الأفراد كذلك، ولكنه بقي حتمياً صريحاً وصار النقد السوسيولوجي les sociocritiques المعاصرون أقلّ تبسيطية، وطرأ الاستقلال ذاتياً نسباً للأشكال الفنية مقارنة بالتحديدات السوسيو-اقتصادية، وتأثروا، في ألمانيا، بتودور. ف. أدورنو Theodor W. Adorno وبمدرسة فرانكفورت؛ وفي بريطانيا برايموند وليمز Raymond Williams وبالمادية الثقافية matérialisme culturel؛ وفي فرنسا بلوي ألتوسير Louis Althusser وبمفهومه عن الإيديولوجية المنسوخ على أنموذج اللاشعور الفرويدي. ومثلهم مثل البنيوية التكوينية عند غولدمان، حاولوا إقامة جَمِيعَة⁽¹⁾ synthèse مع المقاربة الداخلية للنص. ومن ناحية أخرى، صحّح تأثير والتر بنجامين Walter Benjamin من خلال المسيحية le messianisme ما لدى الماركسية والنقد الأيديولوجي من أفكار آلية. وأخيراً، بدفع من بيير بورديو Pierre Bourdieu تطوّرت سوسيولوجيا المؤسسة الأدبية-الكتاب والأكاديميات والنشر وجهاز الثقافة بأكمله- وهي أيضاً قائمة على فكرة استقلالية الحقل الأدبي، وقد أرست دعائم علم إنتاج قيمة العمل الأدبي، وليس علم إنتاج العمل الأدبي.

(1) حصل الجمع بين الطريقتين la thèse والنقيضة l'antithèse بصدد الجدال الهولندي أو الماركسي.

مثلاً استند النقد السوسولوجي إلى الماركسية، فقد التزم النقد النفسي التحليل النفسي وفق مقارنة سياقية، وليصبح نوعاً من النقد السيري، كما في كتاب ماري بونابرت Marie Bonaparte المخصص لإدغار بو Edgar Poe. بالتأكيد، هنا أيضاً، جرت تسويات compromis مع النقد الداخلي، وأدخل «تحليل نفسي للنص» (جان بيلمان-نويل Jean Bellemain-Noel)، أو «تحليل دلالي sémanalyse» (جوليا كريستيفا Julia Kristeva). التنوعات النقدية المتأثرة كلها بالفرويدية، أو باللاكانية، يمكنها أن تظهر في هذه اللوحة، كلما عدلت مفهومي الفاعل واللغة اللذين يسودان الوضعية، ولكن ظلّ مبدأ كل مقارنة تحليلية نفسية للأدب سياقياً.

3. النماذج العميقة أو التأويلية

النقد الإبداعي:

ظهر النقد الإبداعي مع ظهور الرومانسية، مثله مثل فقه اللغة. في الوقت الذي كان الدفاع l'apologie عن الحس وعن التقمص الوجداني l'empathie، الموجود من قبل عند هردر، يتجه نحو معارضة العقلانية الكلاسيكية، وليس النقد التاريخي. والمقصود هو النظر إلى كل عمل في مرادفه؛ إذ كان عوته يسادي بفقد الروائع، المنتج وليس الهدام. <http://Archiv.ub.uni-Saarland.de>

وكان بودلير يشدد على مفهوم التعاطف la sympathie، ويرى في النقد تعبيراً عن الذات. ولكن ما إن ظهر النقد التاريخي، حتى أثار عداوة الكتاب. فهذا فلوبير Flaubert يحتج على تين قائلاً: «ثمة شيء آخر في الفن غير الوسط الذي يمارس فيه، وغير السوابق الفيزيولوجية للعامل. بهذا النسق نشرح السلسلة، ولكن لا نشرح الفردية أبداً، ولا الأمر الخاص في أننا هنا الفرد». وقد ضخم بروسست من هذا الاعتراض المبدئي مركزاً على الاختلاف الجوهرية الذي يفصل الأنا المبدع عن الأنا الاجتماعي: فسي نظره، لا علاقة للفنان مع الإنسان؛ ولا علاقة للحس المبدع المرتكز على الذاكرة والإحساس مع الذكاء. وأخيراً كان برغسون Bergson وقاليري Valéry السابقين إلى النقد اللاوضعي antipositiviste لفترة ما بين الحربين في فرنسا، المرتبط بآليات الإبداع.

وفي ألمانيا، بينما كانت تأويلية شلايرماخر الفقهية اللغوية، المنسجمة مع الوضعية الفرنسية ترى أن إعادة إنتاج السياق الأصلي ممكن وكاف، كان دبليو

Dilthey، وبصورة خاصة هوسرل Husserl، يريان في كل عمل تجلّي وعي conscience. وتكمن مهمة النقد في تبيان هذا الوعي، بوصفه الفهم المسبق الذي يشكّل العمل تفسيراً له. لذا ليس هناك من وسيلة أخرى إلا تكرار خط السير الإبداعي. وفي إيطاليا، أظهر بينيديتو كروتشي Benedetto Croce لأوضاعاً مشابهة، تؤدي إلى رفض التقييم.

نقد الموضوعات والوعي والأعماق:

أراد ألبير تيبوديه Albert Thibaudet، متأثراً ببرغسون، أن يستبدل الدراسات التاريخية، التي لا تخلو من الفائدة برأيه، ولكنه أخذ عليها طابعها السكوني، بتحليل حركة الإبداع بطريقة حدسية استعارية. ومع شارل دو بوس Charles Du Bos تحولت هذه المرونة النقدية إلى خضوع ميتافيزيقي؛ بل إلى مشاركة صوفية وأخيراً نقاد المدرسة التي أطلق عليها مدرسة جيف - ألبير بيفان Albert Begum وماوسيل ريمون Marcel Raymond وحورج بوليه Georges Poulet ابدعين تأثروا بالنقد الإبداعي الفرنسي وبالظاهراتية الألمانية هي إذ معاً، يتكلمون عن عقل عالم عقلي إلى عالم آخر، وعن استبدال وعي بوعي آخر وهذا التصمي لا يتم من خلال النص؛ بل عبر وعي لا يمكن بلوغه، إلا من خلال مجموع كتابات المؤلف. والزمان والمكان هما الفتتان المميزتان للتأويل وقد حاول حاد روسيه Jean Rousset وجان ستاروبنسكي Jean Starobinski أن يدمجا البنيوية والتحليل النفسي مع النقد الإبداعي.

علم نفس الأعماق هذا يلتقي مع النقد الموضوعاتي الفرنسي لغاستون باشلار Gaston Bachelard وجان-بيير ريشارد Jean-Pierre Richard المرتكز على دراسة الأحاسيس les sensations. والمقولة الأساس تبقى المتخيل l'imaginaire، والفرضية الجوهرية هي دائماً وحدة الوعي المبدع؛ أي الأعمال الكاملة للكاتب. وتشترك متفرعات النقد التأويلي la critique interprétative كلها في فكرة أن الذاتية العميقة، المنسجمة والموحقة، تحكم مجمل الأعمال.

النموذج الوجودي:

حافظ النقد الوجودي existentialiste على مفهوم الفرد والذاتية اللذين روج لهما الكتاب أنفسهم. وكتب سارتر Sartre الهامة عن بودلير وجينيه Genet وفلوبير، التي أخذت من الماركسية والتحليل النفسي، حافظت على أولوية الإنسان عبر سلسلة

من الوسائط، مثل الأسرة والجماعات، التي تنقل القارئ من الكلية إلى الواحدية l'unicité. وتم التفكير بعلاقة الفرد مع المجموع بطريقة فريدة وديناميكية لا تبتعد كثيراً عن طريقة تيوديه، باستثناء الحدس، أو عن طريقة دو بوس، باستثناء تعابيره الروحانية Phraséologie spiritualiste. إلا أن الفرضيات المسبقة حول الموضوع واللغة بقيت نفسها.

على الرغم من الهجمات المتعددة التي شنتها البنيوية وما بعد البنيوية le postsructuralisme على المؤلف والإنسان والفاعل، استناداً إلى نيتشة Nietzsche أو هايدغر Heidegger أو سوسير Saussure أو لاكان Lacan، فإن فرضية الوعي المبدع، حتى لو كانت على نمط القصيدة المفارقة l'intentionnalité transcendantale، تبقى الأيديولوجية الأكثر اشتراكاً في النقد الأدبي. يتم تقاسمها بمجرد تخيل وحدة أعمال كاتب معين، أو وحدة الكتاب. وبقي المؤلف والكتاب الاعتقادين الأكثر انتشاراً عندما يتم الحديث عن الأدب لذا فإن النقد التأويلي دخل في السجال بصورة أقل من النقد التاريخي أو النقد النصي.

4. النماذج النصية أو التحليلية

انتهضت بعنف نقود في عقد الستينيات في فرنسا في وجه التاريخ الأدبي والنقد التأويلي وجابهت إمبراطورية الفاعل بشككه العقلاني أو المعارق، الديكارتي أو الظاهراتي، واستبدلته بأولوية اللغة. وبرز مفهوم جديد للغة مستوحى من سوسير، فأكد اعتبارية اللغة وغياب مرجعيتها، ونادى بمفهوم جديد للفاعل، نظر إليه بوصفه خاضعاً من الآن فصاعداً إلى اللغة أو إلى البنية، وبمفهوم جديد للنقد منبثقاً بالقصد والقصيدة، ورافضاً أن يعد المؤلف هيئة تسود المعنى. وفي الواقع، هذا كله لم يكن جديداً جداً. فمن ناحية، إن وشائج القربى واضحة مع البلاغة القديمة والشعرية؛ ومن ناحية أخرى، كانت هذه العودة إلى النص موجودة في كل مكان آخر، منذ عقود عديدة، ولكن هذا كان متجافاً في فرنسا، وفي السوربون بصورة خاصة.

البلاغة والشعرية:

أرسطو هو مؤلف البلاغة la Rhétorique، أو فن الخطاب العام، وفن الشعر la poétique أو فن المحاكاة، وهما الكتابان الأساس لكل قواعد الخطاب أو للنص. وكانت البلاغة وفن الشعر القواعد الإيجابية التي تصف الخطابات المقبولة كلها في

جنس معين، وتقديهما كمادج يجب أن تُحتذى لإنتاج خطابات أخرى. وفن الشعر نظرية معيارية لأشكال المسرحية التراجيدية والملحمة l'épopée. بيد أن هذا التراث العظيم ما لبث أن تناهى شيئاً فشيئاً. فقد كانت البلاغة القروسطية، المتوضعة بين النحو والجدل في ثلاثية trivium الفنون الحرة، ما تزال فتاً كاملاً للنص. ولكن إبان عصر النهضة la Renaissance والمصر الكلاسيكي اختزلت شيئاً فشيئاً إلى جزء واحد من أجزائها الخمسة، وباتت موضوعاً للصور البيانية والمجازات. وفي نهاية القرن التاسع عشر، استعبدت من التعليم لصالح المذهب التاريخي.

أعاد مشروع علم النص الذي ظهر في الستينيات العلاقة مع التراث الأرسطي، بمظهر إجباري أقل، بوساطة الإرادة في بلوغ ثوابت الأدب أو عمومياته، وبوساطة الهم العام والظري المعارض للنسبية التاريخية والتأويلية السائدة منذ كانط والمتعلقة بالأعمال وبالكتاب في خصوصيتهم لم يعد النقد الحديدي الحياة إلى مصطلح «شعرية poétique» ليدل على شيء مختلف عن الأسلوب والغروض عند كاتب معين - «شعرية أندريه شينييه Chénier» - فحسب؛ بل إن رولان سارت أسهم، بعد جيلين أو ثلاثة من موت البلاغة، في رد الاعتبار إليها عندما خصص لها مفكرة un vade-mecum.

اللسانيات السوسيرية والشكلانية الروسية والنقد الجديد:

ترى النزعة النصية le textualisme الجديدة الفرنسية أن هناك مرجعيتين أو ثلاثاً أقرب إلينا من المرجعية الأرسطية: هي اللسانيات السوسيرية la linguistique saussurienne والشكلانية le formalisme الروسية والنقد الجديد le New Criticism. وقد اكتشفتها مؤخراً ثقافة أدبية وفلسفية باريسية منعزلة نسبياً عن بقية العالم.

غذت بضعة مبادئ مستخرجة من «دروس في اللسانيات العامة» لسوسير مذهباً للبنوية: كالتعارض «اللسان-كلام»، ومفهوم اللسان بوصفه نسق علامات système de signes، والعلامة بوصفها معارضة للصورة الصوتية ولمفهوم (الدال le signifiant والممدول le signifié)، واعتباطية العلامة، وتعريف العلامة بوصفها قيمة (لتمييزها عن العلامات الأخرى التي تقطع العالم الظاهراتي (phénoménal)، وأخيراً التعارض بين التزامن la synchronie والتطور la diachronie. لقد أدخل سوسير اللسانيات في

ميمياء sémiologie مستقبلية عالجت فيما بعد أنساق العلامات الأخرى: وهكذا فقد تحولت مبادئ السوسيرية le saussurianisme إلى تحليل للأدب وللثقافة.

وقبل أكثر من أربعين عاماً من البنيوية الفرنسية، كان الشكلانيون الروس - مجموعتان من اللسانيين والشعريين poéticiens تشكلتا في عامي 1915 و1916 - وبمدهم أعضاء حلقة براغ اللسانية (1926-1939) - وقد شكل رومان ياكبسون Roman Jakobson حلقة الوصل بين هذه الميادين جميعاً - قد شرعوا في دراسة نسقية systématique للأدب. وكان مقالاً ظهر عام 1917 لفكتور ب. شك洛夫سكي Viktor B. Chklovski بعنوان «الفن بوصفه طريقة» كبيان لهم. بتأثير المستقبلية le futurisme وضد الرمزية le symbolisme، أعلنت الشكلانية استقلال العمل الأدبي وعلم الأب. وإذا ركزت على الأدب بوصفه مجموعة من الطرق الشكلية procédés formels، فإن المقصود هنا هو تأسيس دراسة علمية بغية بعده التمثيلي أو التعبيري، وبالتحديد بالسرعة الإنسانية l'humanisme المرتبطة بالاعتقاد بالوحدة الجوهرية للنص ولدلالته. إن الشكلانيين هم الذين استبدلوا الأدب بالأدب، بوصفه موضوعاً للنقد؛ أي ما يحمل من نص معين نصاً أدبياً، أو أيضاً نسق الطرق الشكلية التي تجعل الأدب ممكناً. لقد وسَّعَ مرع الألفة la defamiliarisation ونزع الآلية la désautomatisation عن اللعبة العادية الأدب ميسمته؛ إذ إن هناك مجموعة من الطرق التي تثبط الإدراك الآلي، وتولد إدراكاً شعرياً للغة. ولكن الطرق الأدبية لم تكن لتبقى غريبة دائماً، فهي نفسها تتأكل. إذن التراث الأدبي ليس جامداً ولا مستمراً، بل هو مصنوع من انقطاعات شكلية تجدد النسق. وعلى الرغم من علموية الشكلانية، فإنها لا ترى الأدبية la littérature بمصطلحات مطلقة؛ بل تصوِّرها بوصفها نسقاً علائقياً système relationnel يتغير عبر التاريخ. وما بعد الدراسة الداخلية للنص الفردي ومضامينه، فإن الغاية هي تماماً النسق الترامسي وتحولاته.

أعاد النقد الجديد في إنكلترا - بتأثير من الشاعر توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot والنقاد إيفور أرمسترونغ ريتشاردز Ivor Armstrong Richards - ولكن في الولايات المتحدة على وجه الخصوص - جون كراو رانسوم John Crowe Ransom وألن تيت Allen Tate وكليث بروكس Cleanth Brooks والشاعر روبرت بن وارن Robert Penn Warren - من دون المرور بالمرحلة التأويلية الظاهرية، النظر في هيمنة التاريخ الأدبي السيري الاجتماعي منذ عقد الثلاثينيات. سلباً، يعرف

النقد الجديد نفسه برفض (الوهم التكويني genetic fallacy)، الذي يفسر النص بواسطة أسبابه الخارجية، و(الوهم القصدى intentional fallacy) الذي يرجعه إلى مؤلفه، و(الوهم العاطفي affective fallacy) الذي يتناول النص انطلاقاً من الانفعالات التي يوقظها. وإيجابياً، يدعو النقد الجدد إلى العودة إلى النص وإلى قراءته قراءةً مجهرية (close reading)، وإلى تحليل الخصائص البنيوية للقصيدة معزولة، وإلى النظر إليها على أنها موضوعٌ كلامي ونسق مغلق.

وهكذا إن النقد النصي والتحليلي الحديث يعود إلى مفاهيم قديمة للأدب، كمومية أو حتى شمولية العصور القديمة والكلاسيكية - وكأنما هو عودة إلى القدماء ضد المحدثين -، ولكنه يعود أيضاً إلى نماذج شكلانية منتشرة من قبل في أوروبا وفي أمريكا الشمالية. وحتى في فرنسا، يمكن التفكير في شعرية فاليري وفي الجهود المتعثرة لجان سولان Jean Paulhan الرامية إلى تحليل بلاغية rhétoricité لأمعية للأدب، وعلى إصرارهما على اللغة بعيداً عن كل مقياس آخر مكوّن للأدب.

البنيوية والسيمبوتيكما والشعرية والسرديات:

لعب كلود ليفي-ستروس Claude Lévi-Strauss دوراً جوهرياً كوسيط بين سوسير وياكسون والنقد السيوي الفرنسي، مطبقاً الأسوذج اللساني على الأنساق الثقافية الأخرى، كالقراءة أولاً ومن ثم الأساطير. وكان بوسع تحليل المسرود le récit أن يتبع (رولان بارت وأ. ج. غريماس A. J. Greimas وأمبرتو إيكو Umberto Eco وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov وجيرار جينيت Gérard Genette وجوليا كريستيفا Julia Kristeva). ولقد كان برنامج السيميائية موجوداً عند سوسير، وكانت نظريته عن اللغة أنموذجاً لدراسة جميع الظواهر الثقافية المتصورة كأنساق اختلافات؛ حيث الدلالة تتعلق بالعلاقات بين العناصر. البنيوية والسيمياء الشعرية والسرديات - هذه التسميات كلها تغطي نوعاً ما المقاربة التحليلية نفسها - سعت منذ ذلك الحين إلى وصف شروط الدلالة الأدبية على نمط الدلالة اللسانية، وإلى معرفة رمز كامن تحت الإنجازات الفردية، كتمارض اللسان مع الكلام.

الشعرية والسرديات ترمي إلى إنشاء نَحْو عام، وصفي ولامعياري، بعكس أرسطو والكلاسيكية، للأدب في مثوله Immanence، المكافئ للغة التي ستكون

أعمالها الكلام؛ لقد أبرزتا للوجود «الفئات التي تسمح بفهم وحدة الأعمال الأدبية جميعاً، وتنوعها في آن معاً» كما يقول تودوروف. النية هي اكتشاف المبادئ العامة في الأعمال الفردية أكثر من تأويل أعمال فردية بناءً على المبادئ العامة. ضمن هذا المعنى، تبدو التجارب الأكثر نجاحاً نسقاً للمسود الذي أنشأه رولان بارت استناداً إلى قصة قصيرة لبلزاك (Balzac (S/Z، 1970) أو الكتاب الصغير عن السرديات الذي أصدره جينيت عن أعمال بروست (Proust (خطاب المسرد Discours du récit في III Figures 1972). لقد وسّع بارت في كتابه عناصر العلاماتية (Eléments de la sémiologie، 1964) ونسق الموضة (Système de la mode، 1967 هذا النوع من التحليل ليشمل ظواهر ثقافية أخرى.

يرى هذا النقد أن النصوص ليست للتفسير ولا للتأويل (بعكس الأهداف التي وضعها المذهبان التاريخي والتأويلي)، إنها وسائل لتعريف الأدب، أو بالأحرى، لتعريف الأدبية، بوصفه فئة شمولية ألم تتأرجح البنيوية، التي قاصت ضمن التربية، بين إغراءين: إغراء تقديم طريقة أو أداة لتأويل النصوص، مفصلة عن سياقها التاريخي أو الاجتماعي، كوطائف للسود وفي الطرف الآخر إغراء تشكيل إيستيمولوجيا عامة تسمح بفهم صيغة وجود الأدب؟

الأسلوبية والمجاز

ظهرت الأسلوبية في القرن التاسع عشر، وتعارضت مع البلاغة بوصفها مذهباً تاريخياً لنظرية عامة. إنها أسلوبية الكلام أكثر من كونها أسلوبية اللغة، لذا ملأت الفراغ الذي تركته البلاغة والشعرية. بموازاة ذلك، كانت الأسلوبية ذات الإلهام الظاهراتي لـ ليو سبيتزر Leo Spitzer تعيد مظاهر الأسلوب إلى فهم الوعي. في وقت مبكر جداً، وقبل البنيوية، تمثلت الأسلوبية السوسيرية عند شارل بالي Charles Bally على أنها أسلوبية اللغة كعقابلة لأسلوبية الكلام. وصمن هذا المعنى، فقد اختفت الأسلوبية بعد عودة الشعرية والسرديات. لكن مقارنة للإنتاجية النصية كمقاربة ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre المعارضة لخط ياكوبسون-ليفني ستروس، يثبت أنه، بعد إنهاك البنيوية، إنما في الأسلوبية تبقى المشكلات أكثر حياً. أما عن المجاز، فإنه يعود إلى عمومية مستقلة هي الأخرى مستقلة عن النماذج النصية المرتبطة بـ weltliteratur عند غوته؛ إذ يطرح وحدة جميع الآداب الغربية

خارج نطاق الاختلافات القومية. عندما درس إيريش أوبرباخ Erich Auerbach محاكاة الواقع (la mimésis) بدءاً من هوميروس حتى جويس Joyce، وإرنست روبرت كورتبوس Ernest Robert Curtius، إذ برهن على بقاء الدورانات اليونانية أو الرومانية أو الثوراتية في الأدب الحديث، كانا قد برهنا، كل على طريقته، أن الأدب يتعلق بأنساق داخلية كامنة. وفي الانتقائية الحديثة، لم يتوقف الرجوع إلى هذه الأعمال العظيمة.

5. النماذج «العرفانية» أو غير المحددة:

هل يجب أن نضيف مثلاً آخر لجمع بعض طرق النقد الأدبي المعاصر؟ فالأمثلة الثلاثة السابقة-التفسيري والتأويلي والتحليلي- تتعلق بالفاعل وباللغة- الطريقة الوضعية والظاهراتية والنبوية- بعدها لم يحترع شيء. ومع ذلك إن النموذج النصي لا يتوضع على المستوى منه الذي تتوضع عليه النماذج الأخرى: فاهتمامه بالنصوص الحقيقية أقل من اهتمامه بنسق النصوص الممكنة. وإذا رفضت النصية la textualité الشريح والتأويل، فإنها أدوات أد تأسى بنفسها عن التفسير والتأويل: ولكن لا يمكن الامتناع عن ذلك. إذن النصية تستجّر لاتحديدية indéterminisme مطلقة للتفسير وللتأويل وهذه اللاتحديدية ترد الفعل على المثال النصي مثل ما بعد البنيوية (التي هي بنيوية جديدة néo-structuralisme ولا بنيوية antistructuralisme في آن واحد) وضد البنيوية: إنها تقودها إلى حدودها القصوى، وبذلك، قلبها.

كما يمكننا أن نشهد ظهور نماذج نقدية لاتحديدية بدءاً من التأويل. ففقه اللغة كان يرى أن من الممكن (والضروري والكافي) إعادة بناء السياق التاريخي للعمل؛ وكانت الظاهراتية تفترض أن بوسع المؤول المتعاطف l'interprète sympathique أن يسلك من جديد بالاتجاه المعاكس المسار من الفهم المسبق إلى التفسير. فكانت الحلقة التأويلية، من شلايرماخر إلى ديلتي وهوسرل Husserl تسمح بالانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو من العمل إلى الوعي. ولكن مع فلسفة هايدغر، صارت الحلقة التأويلية حلقة مفرغة: فالمؤول منطلق في أفقه الخاص من الفهم المسبق، من دون أمل في الخروج منه. ولم يعد يتم أي تواصل بين السياقات التاريخية المنفصلة.

لقد تحولت الحلقة التأويلية على مراحل إلى سجن «عرفاني» *gnostique* حيث كل وجود تاريخي مقتصر على نفسه من دون أن يلاقي الآخر أبداً.

أخيراً، إن النقد اللاتحديدي مدين بالكثير لنيشه الذي قَصَرَ اللغة على البلاغة، أو بالأحرى على بلاغيتها اللاقصدية، وقَصَرَ الحقيقة على لعبة الصور والمجازات. في السلالة النيتشوية التي أعادت مابعد البيوية الفرنسية إحياءها، لم يعد للغة علاقة بالواقع، ولا للعلامة علاقة بالمرجع الواقعي *le référent*: فالعالم نصّ، وانتقلت نقطة تأثير النقد من إنتاج النصوص إلى استقبالها، لأن معناها يُعدّ غير محدّد: فنحن نفرضه عليها، وهي لا تملكه بنفسها. ليس هناك من دلالة ثابتة ولا مستقرة؛ ولا وجود لمعنى وحيد ونهائي وصحيح. كذلك بات التأويل حراً كلياً. تبنى اللاتحديدي مابعد البيوية والتأويلية مابعد الهایدغرية *post-heideggerienne* اللتين تلفقيان في عدمية *nihilisme* نقدية بضعة أساتذة أمريكيين، يرون أن كل تأويل هو *misinterpretation* (عدو للتأويل) أو معنى معاكس أو سوء فهم. ونتيجة ذلك، ليس هناك من فارق بين النقد والأدب، ويرى هارولد بلوم *Harold Bloom* أن كل نقد أدب.

جمالية الاستقبال:

ظهرت جمالية الاستقبال كسوية بين التاريخ الأدبي والفلسفة التأويلية. وأجابت على السؤال: «ماذا نفعل بالتاريخ الأدبي بعد هايدغر؟» بتركيز الاهتمام على القارئ وعلى العلاقة بين النص والقارئ، وعلى قضية القراءة.

تعود نقطة انطلاقها إلى هوسرل وإلى فكرة وعي في القراءة. ولقد استند الناقد الألماني وولفغانغ إيزر *Wolfgang Iser* إلى الجمالية الظاهرية عند رومان إنغاردن *Roman Ingarden*؛ إذ جعل من النص بنية ممكنة يفهمها القارئ: فهو يضع النص على علاقة مع معايير أو قيم خارج الأدب *extralittéraire* ويمنح بواسطتها معنى لتجربته النصية. لم يوضح إيزر نوع الحرية التي يمتلكها القارئ ليملاّ البني النصية انطلاقاً من معايير الخاصة، ولا التحكم الذي يمتلكه النص بالطريقة التي يقرأ بها. ومهما يكن من أمر، فإن معايير القارئ قد تغيّرت بفعل تجربة القراءة عندما نقرأ، فإن توقعنا متعلق بما قرأناه من قبل، ولكن الأحداث غير المتوقعة تضطربنا إلى إعادة صياغة توقعاتنا وإلى إعادة دمج ما قرأناه من قبل. هكذا فإن القراءة تسير نحو

الأمم ونحو الحلف في أن معاً، إنها معيار انسجام يقود البحث عن المعنى، ومراجعات مستمرة تضمن أن يصدر عن النص معنى جامع totalisant.

وعلى أساس ظاهراتية إغاردن، سعى هانس روبرت يوس Hans Robert Jauss إلى تاريخ أو إلى تسييق عملية القراءة. إن تحقيق concrétisation النص بالقراءة تاريخي في نظره لأن هذا التحقيق يتعلّق بـ «آفاق الانتظار» التي بحسبها تُقرأ النصوص وتقيّم في تاريخ معين. ولكن آفاق الانتظار الأصلية لا تشكّل دلالات مطلقة وشاملة، بعكس ما ذهب إليه شلايرماخر. يستند يوس إلى تأويلية هانس جورج غادامر Hans Georg Gadamer الذي يرى أن معنى النص يتعلّق بحوار لا نهاية له بين الماضي والحاضر، والموقف النسي للمؤوك يؤثّر في استقبال الماضي وفهمه. إننا لا نعرف الماضي أبداً إلا في ضوء الحاضر، فيما يسمّيه يوس «ذوبان fusion الآفاق». إذن إن دلالة النص وقيمه لا تفصلان عن تاريخ استقباله. ومع ذلك كيف يمكن الانتقال من تحقيق فردي إلى عملية عامة للاستقبال، أو إلى أفق انتظار تاريخي؟ إن هذه المحاولة لإنقاذ لغة والتاريخ الأدبي، بعد نيتشه وهابيدغر، بتحويلهما إلى تاريخ استقبال، تسمى إشكالية

لقد حوّلت الـ Reader-Response theory الأمريكية، ومن دون أن يكون لها نظرية وحيدة جمالية الاستقبال نحو عدم تحديد المعنى فسمّا كانت سيميوطيقا ريفاتير تشدّد على العوائق التي يفرضها النص على القارئ، سلّك ستانلي فيش Stanley Fish الطريق المعاكسة. فقد تمسّك في البداية بأسلوبية عاطفية، وأخذ يحلّل القراءة بوصفها عملية زمنية وتجربة على طريقة إيزر، ولكنه توصّل إلى الاعتراف بأن هذه العملية ليست عملية القراءة. بل هي مجرد قراءة، وهكذا طرح مفهوم «الجماعات التأويلية communautés interprétatives»، وهي مجموعات من القراء ذوي الكفاءات المشتركة. ويرأى فيش إن الجماعة التأويلية هي التي تحدّد المعنى أكثر من خصائص النص نفسه، الذي ينحلّ في القراءة.

التفكيك:

نطلق مصطلح «التفكيك» على قراءات النص الأدبي المستوحاة من التفكير الفلسفي لجاك ديريدا Jacques Derrida حول الظاهراتية والبيوية؛ إذ يلعب أحدهما ضد الآخر والعكس بالعكس. لقد تمّ الانتقال إلى ما بعد البنيوية بواسطة

النقد وتأصيل السوسيرية، وتمّ الإصرار على النصية والاختلاف على حساب ما قبل النص *le prétexte* والمرجعية. تكمن نقطة الانطلاق في نقد المركزية الصوتية *le phonocentrisme* والمركزية اللغوية *le logocentrisme* للتراث اللساني والفلسفي الغربي. ويأخذ عليه ديريدا أنه يركز على أولوية الكلام في ميتافيزيقا مثالية للحضور، وهو موجود خلف لغة النص أو تحتها: الفكرة والنية والحقيقة والمعنى والمرجعية التي تعبّر عنها اللغة. ويرى هذا التراث أن الكلمات شفافة والتواصل ممكن. يريد ديريدا أن يبين أن الصوت ليس أولاً، بل إنه يفترض وجود كتابة دائماً من قبله، وجود مؤسسة أو نسق من الاختلافات: فلفة سوسير كتابة لا يوجد كلام من دونها. وليست كل لغة إلا اختلافات اختلافات وأثار أثار، بلا أصل ولا حضور. الكتابة، الاختلاف، موجودة في كل مكان: وهذا يعني أن لا وجود لأصل قابل للتحديد. الكتابة والنصية تحبطان الإرادات المركزية اللغوية، عبر الصور البيانية والمجازات، البلاغية أو تصويرية كل شيء، مصنوع من لغة لقد قدّم سوسير ما ينسف كل ميتافيزيقا للحضور، لكنه قاوم هذه النتيجة وسقط هو أيضاً في المركزية اللغوية عندما ميّز الكلام على الكتابة، وعندما تحيّل وجود لحظة حقيقة يتماهى فيها المعنى والنية فالكلام برأي ديريدا شكل للكتابة، وهو خاضع ككل كتابة لعدم استقرار العلامة ولعدم تقريرية المعنى. من علامة إلى علامة، ومن ذلك إلى ذلك، لا يتوقف انزلاق المعنى أبداً.

كان هذا التفكير قد أعلن عن طريق ميتافيزيقا بلانشو *Blanchot* الأدبية، وهو أحد أوائل مروجي هايدغر في فرنسا. وإذا استند إلى مالارمي *Mallarmé* بصورة خاصة، أخذ بلانشو ينتقد فكرة الكتاب بوصفه كلية تفترض مسبقاً مبدعاً ضامناً لوحة المعنى، أي المصادرة *l'axiome* نفسها لنقد الوعي. ويلتقي ديريدا أيضاً بالتفكيك الأمريكي (المدرسة المسماة مدرسة يال: بول دو مان *Paul de Man* وجاي هيليس ميلر *Jay Hillis Miller* وجيفري هارتمان *Geoffrey Hartman*) في فكرة عدم تحديد المعنى: اللغة والنص لا «يمشيان» أبداً كما يُراد، والكتابة والنصية يحرفان دائماً المعنى *le vouloir-dire* بوصفه مدلولاً *signifié*، وبوصفها حضوراً يجب تمثيله.

في التطبيق انتهج التفكيك استراتيجيتين متكاملتين: التشديد بالإرادة المركزية اللغوية المفترضة في كل مكان من العمل في اللغة وإعارة الانتباه إلى بلاغية النص،

وإلى الانزلاق غير المحدود للدوال دون مدلول أخير، وهي تسف كل قصدية. ولما كانت الدلالة غير مستقرة وغير قابلة للتقرير، والتأويل مسوّى، لا يمكن إلا تكرار فعل التفكير لعبة الاختلاف على العمل في النص، دون بلوغ الفهم ولا التفسير. التفكير ليس تحليلاً نسقياً، طريقة أو ميتالغة إضافية، تتطلب دلالة أخيرة؛ بل هو أداء قريب من النص الذي نفسه، الذي فيه تبسط مفارقة المركزية اللغوية والكتابة. وبرأي ديريد، المركزية اللغوية لا يمكن تجنبها: بل بالإمكان دفعها إلى أقصى حدودها، واللعب على هوامشها. إذن ليس للتفكير من غاية سوى الكتابة والنصية.

بعد الكتاب، تمّ الانتقال إلى النصية منذ مالارميه، وإلى عمل النص بوصفه إنتاجاً لمدلولات بلا أصل وبلا مؤلف. وهكذا فإن التفكير يلتقي بمواقف بارت بدءاً من رفضه للمعلومية البنيوية («موت المؤلف»، 1968)، ومن العمل إلى النص، 1971؛ «متعة النص»، 1973)، في نوع من قمة النبوة وهي تلتهم نفسها. ولكن بارت، الأقل إطلاقاً من المفكرين، لا يقرر ما إذا كانت تعددية المعنى تتعلق بالنص أو بالقراءة، وينزع إلى التمييز بين نوعين من النصوص، النصوص ذات المتعة البسيطة، وهي الكتب القديمة إجمالاً، ونصوص الاستمتاع التي تسف إنتاج المعنى.

الحوارية والتناص:

عمل ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine معاصرٌ للشكلاية الروسية، لكن تأثيره حدث في وقت لاحق، بعد البنيوية. تميّز باختين عن الشكلايين عندما وصف الفعل اللغوي كعملية اجتماعية وموقف تواصلية situation communicationnelle. وكانت نتيجة هذا الإصرار على التلفّظ l'énonciation إظهاراً تعددية المعنى في الملفوظات énoncés، والتي كان يسمّيها باختين «اختلاف اللغة hétéroglossie». وبوساطة مفهوم «حوارية le dialogisme» و«كرفال» اللذين يبيّنان تعددية المعنى الكامنة في اللغة المتحركة، استبق باختين حركة اللسانيات نحو الكلام، عند إميل بنفينيست Emile Benveniste على سبيل المثال، بعد أن كانت اللغة قد ميزت منذ سوسير.

تابع باختين تصوّر النص عن طريق إنتاجه، ووصف الرواية على أنها تراصف Juxtaposition أنساق دلالية، أو أيضاً هي تفعيل actualisation حوارية لاختلاف اللغة الاجتماعي. والمقصود إعادة المكانة للواقعية في الشكلاية، وللعالم في النص. ولكن أطروحات باختين أعيد تأويلها من وجهة نظر الاستقبال مؤكدة نظريات عدم

تحديد المعنى، وبصورة خاصة عبر جوليا كريستيفا التي نشرت الحوارية الباخثينية في فرنسا تحت اسم «التناص *l'intertextualité*». وأصبحت الفكرة أن كل نص هو نتاج نصوص أخرى. ولما كانت اللغة ليس لها من مرجع واقعي إلا نفسها، فإن الأدب لا يتحدث أبداً إلا عن الأدب، والشعر هو شعر الشعر. الحوارية والتناص أديا هكنا إلى مفهوم «المرجعية الذاتية *l'autoréférentialité*»؛ إذ حلّ كل نص على أنه نصّ النص.

النسوية:

على النمط الذي اقترحه سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir في كتابها الجنس الثاني *le deuxième sexe*، 1949، حلّ الجنس (gender) بوصفه بناءً اجتماعياً متميزاً عن الجنس البيولوجي (sex) وفي الولايات المتحدة، انطلقت الحركة النسوية في الستينيات، وتمّ التدبّد بالقوالب الجاهزة النسوية وبظلم المرأة في مجتمع بطريركي. وأتاح هذا المجال لنقد إيديولوجي، بالمعنى الماركسي، لصورة النساء في الأدب، ولتمثيل الأدوار الحنّبة وسابها بواسطة الثقافة. ولكن فئة الأدب لم توضع موضع تساؤل، ولا الجمالية المثيلية والتعبيرية بوصفها شكلاً للظلم. ولم يمسّ النقد الإيديولوجي - نوبعه «النسوي» مثل الأخرى - علاقات السلطة والتمثيل.

وكانت الانطلاقة الثانية للنسوية النقدية لسانية، ونبوية، وبصورة خاصة ما بعد نبوية؛ إذ ربطت التراث الغربي بـ«المركزية الذكورية *phallocentrisme*»، وهي مكمل لا ينقسم، بحسب ديريدا، عن مركزية الصوتية ومركزية اللعوية. فقد كانت كل من لوسي إيريفاري Lucie Irigaray وهيلين سيكسوس Hélène Cixous وجوليا كريستيفا، بطلات الحركة النسوية الثانية في فرنسا، لسانيات النشأة والتأهيل. وقد تركّز الانتباه آنذاك على مكانة المؤنث في اللغة، وعلى نصوص النساء، ووضعت مسائل الكتابة والتجربة السانية في المكانة الأولى في التحليل الأدبي وتعريف النقد النسوي، وهو نقد ليس للإيديولوجيا فحسب؛ بل وللأدب أيضاً. وهكذا فقد ظهرت الحركة النسوية متضامنة من تأويل القراء، مضيئة أن القارئ النموذجي كان حتى ذلك التاريخ رجلاً، في حين أن النساء يحملن تجربة أخرى لتوقعهنّ الأدبي؛ إذ يسألن فئة الطبيعة الإنسانية بوصفها مبدأاً للمعنى. وفي الولايات المتحدة، أعطى

تحالف الأقليات الإثنية والجنسية (feminist, ethnic, gay and lesbian studies) اتجاهاً أكثر فأكثر سياسياً للنقد، الذي أصبح نوعاً من النزعة الضالية المتركزة على الحصريّات والاختراقات الاجتماعية.

المادية الثقافية:

تغيّرت نظرية التاريخ، وظهّر تأثيرها في قراءة النصوص، بما في ذلك الأدب، وبعبكس الحلم الوضعي، فإن الماضي لا يمكننا أن نبلغه إلا على شكل نصوص، هي نفسها لا يمكن فصلها عن النصوص التي تشكّل حاضرنّا. التاريخ ليس واحداً؛ بل يتكوّن من تواريح عديدة أو من سرودات متناقضة، وليس لها المعنى الوحيد الذي تراه فيها الفلسفات الجامعة منذ هيجل Hegel. التاريخ سرود، يُخرج الحاضر كما يخرج الماضي، وهو نفسه محلّ مثله مثل النص، أو الأدب، على يد منظّري التاريخ. فهم يرون أن موضوعية المزيّج أو مفارقه سر، لأنه ملتزم في الخطابات التي بها يبنى الموضوع التاريخي. ومن دون وعي لهذا الالتزام يكون التاريخ مجرد إسقاط أيديولوجي.

التاريخ الجديد، مثله مثل تأويلية الاستعمال والتفكيك، يلغي حاجز النص والسياق، الذي كان مبدأ لكل نقد أدبي، لأن السياقات ليست هي نفسها إلا بنامات سردية، أو حتى نصوص. ليس هناك إلا نصوص. وإذا تأثرت الترجمة التاريخية الأمريكية الجديدة New Historicism (ستفن غرينبلات Stefen Greenblatt، ولويس أدريان مونتروز Louis Adrian Montrose وأرثر ف. كيني Arthur F. Kenny) بميشيل فوكو Michel Foucault، واهتمّت بالمبعدين من الخطابات ومن السلطة. كما أن المادية الثقافية le matérialisme culturel الأمريكية؛ إذ تأثرت بتعريف الإيديولوجيا الذي أعطاه ألتوسير والدراسات الثقافية cultural studies للنقاد البريطاني ريموند ويليامز Raymond Williams، لم تعد تهتم تقريباً بالأدب، المشتبه بالنخبوية élitisme بطابعه القانوني، بل تفضّل عليه جميع أشكال الثقافة، وبخاصة الشعبية. تمّ التحقّق بالتضادّ a contrario أن كل حلّ تقدي هو تماماً تعريف للنقد، وأن النقد حتى الآن، مهما أريد أن يكون أصولياً، قد واصل التحدّث تقريباً عن النصوص نفسها، وعن الأدب نفسه؛ إذ عرفه بشكل مختلف، ولكنه أكّد بذلك على شرعيته مهما كانت الفرضية المقدّمة بشأنه إن الحالة الراهنة للنقد هي تدمير الأدب

ثمة طريقتان لمعالجة النقد الأدبي في موسوعة: النظرية والمشهد العام. والطريقتان غير كافيتين. فنظرية النقد تؤدي إلى الاختلاط، لأن كل نقد هو أيديولوجيا للأدب. والبانوراما تترك ثقباً واسعاً: فقد تم الأمر كما لو أن النقد الأدبي، على سبيل المثال، ولكونه مرتبطاً بالنزعة النقدية *le criticisme* ينتمي إلى الغرب الحديث. فهذا خطأ إذا كان من المستحيل تعريف النقد بطريقة مختلفة عن أنه كل خطاب حول الأدب، أن الأدب هو كل نص، وشيئاً فشيئاً، كل سياق على أنه نص. وفي التراث الغربي نفسه، لم يتم التحدث عن كل شيء، الأمر الذي لم يفعل سوى إضافة الفوضى.

النقد الأدبي، كما حلل هناء غير منفصل عن تعليم الأدب. وهو يعمل على تشريع هذا التعليم، ويقدم نظريات تربوية. ويسمح بالتحدث عن الأدب بطريقة مختلفة عن إطلاق أحكام القيمة. وهو متعلق بالأدب بوصفه مؤسسة دراسية. وإذا كانت أمثلة نقدية قد سادت مدونة في الماضي، وإذا كانت الحال لم تعد كذلك، فإن أحد أسباب هذا التغيير، والموضي أو غياب المعيار النقدي الذي ينتج عنها، يقوم على تغيير طبيعة المدرسة وأهدافها منذ دمجها الإحصائية، أو منذ أن التعليم لم يعد مرادفاً للتقدم الاجتماعي. عدد القاد، أي مدرسي الأدب، ازداد بشكل كبير منذ الحرب العالمية الثانية، وازدادت معه النماذج النقدية التي صقلت شكل أكثر فأكثر انفتاحاً الأصالة والبراءة. ولم يعد النقد هيئة؟ بل حرفة أعلنت بصوت أكثر فأكثر ارتفاعاً، وكلما ازداد موقفها الاجتماعي سوءاً، أن لا شيء بات يفصلها عن الأدب، وأن كل شيء هو نص. ■

ادبيّة ترجمة القرآن الكريم عند المستشرق جاك بيرك

د. مزارى شارف

لعلّ السبب المباشر لظهور الترجمة يعود بالأصل إلى تباين اللغات الإنسانية، هذا التباين هو الذي جعل عملية تعلم اللغات أمراً حتمياً، كي يتم التعارف على ثقافات الشعوب والأمم المختلفة وأفكارها، ويحدث التقارب والتلاقح. والواقع أن للترجمة تصوب الألفاظ والمعاني والأسلوب، وتركز على الجوانب الدلالي فيها، ولعله العنصر المهم في عملية الترجمة. فالدال والمدلول مرتبطان بالتراكبات الثقافية والفكرية والإنسانية عبر الأزمنة والعصور لأن الأمم تعرف من خلال كتابها ومؤلفاتهم التي تعرض سير هذه الأمم وحياتها وتطورها في مناحي الحياة المختلفة. وهنا تبرز الترجمة بصفاتها عنصراً فعالاً ومهماً وضرورياً. هذا على صعيد الكتابة البشرية.

وهناك أمم أخرى بالإضافة إلى مثقفها ومفكرها وطروحاتهم وآرائهم في الفكر والسياسة والأخلاق، تلقى لها كتباً مقدسة أخرى توجهها وتؤطرها في مجال الدين والعلم والفضيلة، على أن ذلك بالتحديد ينطبق على الأمة الإسلامية التي لها كتابها المقدس المجسد في كتاب الله العزيز، وهنا يحصل الالتفات إلى الترجمة بالحاح شديد، ترجمة هذا الكتاب العظيم.

لا جرم أن الله أمر نبيه - ﷺ - بالتبليغ في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الرُّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ﴾ [المائدة: 67].

والتبليغ آلية من آليات الدعوة إلى الله سبحانه وإلى دينه الحنيف: «وإذا كانت رسالة الإسلام رسالة عالمية، وكانت حكمة الله البالغة قد اقتضت جعل لغات الناس

التي يتفاهمون بها ويتواصلون لغات متعددة ومختلفة، فقد كانت الترجمة وسيلة مهمة في إيصال رسالة الإسلام إلى الناس كافة⁽¹⁾.

ولقد نزل القرآن الكريم بلغة عربية رجعته لأن يكون نقطة الانعطاف التأسيسية للمعرفة البيانية منذ حادث النزول؛ حيث صدر الفحوى القرآني في تقريراته وتوجيهاته وتأصيلاته انطلاقاً من هوية هذا الكتاب الكريم، التي هي لسانية عربية قبل كل شيء.

وعلى ضوء ذلك كله، اغتدت دراسة النص القرآني تستدعي النظر إليه على أنه مصدر ذو صلة بالجانب التاريخي لهذه اللغة. لذا فأي محاولة لترجمة القرآن تقتضي الإحاطة الكاملة بهذه اللغة في نحوها وصرفها وبلاغها، فالمترحم ملزم بالتعامل مع النص المصدر ولغته حرفياً، بينما يتعامل مع لغة الترجمة على أساس مرجعيتها القواعدية، وذلك بتطبيق أسس النحو والبلاغة والدلالة على النص المصدر ليتمكن من فهمه وتفسيره وتحويله بعد ذلك⁽²⁾.

ولا يغيب على أحد أن القرآن الكريم في بلايته نزل على أمة تستميز بلسان عربي فصيح وبيان غاية في الإعجاب. لذا لم تطرح عليهم مسألة ترجمة القرآن. أما حين بدأت رقعة الإسلام تتوسع شيئاً فشيئاً ودخل في هذا الدين الجديد أمم وشعوب وحضارات، وصلها الإسلام، أو وصلت إليه، وهي لا تعرف هذه اللغة، أو يصعب عليها فهم طبيعتها وبيانها وجمال تركيبها؛ فهنا كانت الصعوبة في فهم هذا الدين وهذا الكتاب المقدس. على أن هذه الصعوبة قد حصلت من جانبين:

أ - جانب يتعلق بالشعوب التي دخلها الإسلام، أو جاءت إليه بغرض الدخول فيه، وتعلم اللغة التي نزل بها كتابه المقدس. وهذه الشعوب أعجمية لا تنطق بلغة الضاد، ولعلها الصعوبة الأولى التي تؤدي إلى قصور في فهم هذا الدين، وإدراك الرسالة التي جاء بها.

ب - جانب يتعلق بالمبشرين وهم الدعاة؛ إذ يشهد العالم لغات كثيرة يحياها في شتى أنحاء المعمورة، مما يشكل حجرة عثرة أمامهم، إذ كيف يبلغ إلى عالم تعددت فيه اللغات، وكثرت، وهو يجهل هذه اللغات ولا يعرفها؟! فعلى سبيل المثال لا الحصر، يتحدث سكان القارة الإفريقية بما يزيد عن 4000 لغة، ولدى بعض دول تلك القارة ما يقرب من مئة لغة، كنيجيريا، وكنييا، ويقدر علماء اللغات أن عدد لغات العالم يصل إلى ما بين 2500 - 5000 لغة موزعة على القارات الخمس،

وتقول الإحصائيات في هذا الشأن: إن حوالي ثلثي سكان العالم يتحدثون 27 لغة فقط؛ بينما يتحدث الثلث الآخر بقية اللغات (3).

من هنا تتجلى أهمية الترجمة أداة إجرائية من شأنها التقليل من حدة هذا المشكل، ومن ثم تسهيل فهم الخطاب الديني المعقد في القرآن الكريم وتيسيره، غير أن في الأفق مشكلاً آخر يعترض المترجم، فهو لا يستطيع أن يباشر كتاب الله إلا إذا تسلح بمعارف جليلة قيمة أن تمنح له رخصة ترجمة القرآن. ولعل أولها الإمام يعلم اللغة وصرفها وبلاغتها، ومعرفتها معرفة جيدة، وضرورة فهم الحقائق البلاغية والبيانية التي تتمتع بها اللغة العربية، ثم التعرف إلى التفسيرات العديدة لكتاب الله عز وجل؛ فهي بمثابة مفاتيح دلالية يعتمد عليها لبس التفسير الشخصي؛ فالمترجم والمفسر بينهما تشاكل وتباين في عملية التفسير أو الترجمة، لأن كلا منهما يسمى إلى فهم النص بهدف نقله من اللغة الأصلية إلى اللغة الثانية، فلا يتمدد عمل المترجم في هذا المساق عن عمل المفسر، لذا يكون استساغ التفسير ناتجاً عن إدراك شامل لجميع التفسيرات السابقة للنص، وبعده يلد المترجم إلى تفسيره الخاص، الذي يختلف أو يتشابه مع غيره من التفسيرات، ولكن تبين هذه الخطوات ضرورة لإنتاج نص مترجم، يقترب أكثر من دلالات النص المترجم (4).

لقد ارتبط التفسير عند العرب والمسلمين في مراحله الأولى بالنص القرآني، فقد كان الرسول (ﷺ) نفسه يقوم بتفسير الآيات، ثم الصحابة من بعده، وهي تفسيرات مقتضبة تشمل الألفاظ حيناً والمعاني حيناً آخر، إلا أن الحاجة إلى التفسير أصبحت ملحة، واشتدت حين حدث التفاعل بين اللغات، فحصل الاختراق وضعفت ملكة العرب اللغوية، حينها أصبح التفسير ضرورياً، فظهرت تفسيرات عدة لغوية وأدبية وفنية وجمالية، ونظراً للمتبعين الذي يحدثه في المتلقين، وللاستجابة والتجاوب والانفعال الذي ينتج عنه، جاءت خطورته في هذه الوجهة، الأمر الذي استدعى تحديد شروط عدة ينبغي أن تتوافر في المفسر؛ وهي:

1 - الإحاطة الشاملة بسيرة الرسول (ﷺ) وأصحابه - رضي الله عنهم - خاصة أيام النزول، لأن هناك حقائق تتصل بالتشريع والتنظيم وغيرهما، لها صلة وثيقة بحياة الرسول (ﷺ) من جهة، وحياة الصحابة من جهة أخرى، لأن القرآن كان ينزل للإشارة إليها، ولقبولها تارة، ولرفضها تارة أخرى.

2 - المعرفة الكاملة بعلوم الحديث المختلفة، لأن السنة تفسر في أحيان كثيرة القرآن الكريم إما بجعل مقيد مطلقاً، وإما بجعل مجمله مفصلاً وهكذا. ينضاف إلى ذلك اطلاعه على علم الجرح والتعديل وما يتصل بالرواة وأنواع الحديث وغير ذلك مما له صلة بعلوم الحديث كما أسلفنا.

3 - معرفة أسباب نزول الآيات والسياقات التي نزلت فيها شرط أساسي قبل الإقبال على التفسير، فلا يغرب عن متمرسي الشاهد القرآني أن آيات كثيرة في تفسيرها لا بد من الرجوع إلى أسباب نزولها.

4 - الإلمام بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلوم فنية كالإيقاع، لأن هذه العلوم تساعد على فهم النصوص القرآنية ذات الوجهة الفلسفية أو النفسية أو العقيدية أو الفنية الجمالية وغيرها، مما يجعل حضور هذه العلوم لدى المفسر أمراً محسوماً.

5 - التحكم الكبير في علوم القرآن المختلفة من مشابه ومحكم وناسخ ومنسوخ وغير ذلك، مما له صلة بالتفسير.

6 - أن يكون المفسر عالماً بتاريخ الأديان السماوية، وبخاصة التوراة والإنجيل، لأن الصراع وحملات التنصير والهجوم على الإسلام أمور ما تزال قائمة، مما يستلزم معرفة دقيقة بالأديان، حتى تتم المقاربة بينها، ودحض الحجج ورد كيد الكاذبين، ضمن هذا السياق، ينبغي الإلمام أيضاً بالمذاهب غير السماوية كالبرهمية والبوذية والمزدكية والمانوية وغيرها، حتى يحتاط المفسر لكتاب الله، فيحسن توجيه الآيات وترشيدهم الأحكام والآراء بأدوات إجرائية وفق تقنية مخصوصة، تجعل كتاب الله في تعامل أبدي عن التقويم.

فإذا وجدت هذه الشروط تتوفر فيمن يفسر كتاب الله، فهي أولى فيمن يترجمه، لأنه مفسر و مترجم⁵.

فالمترجم - بحكم الوظيفة اللغوية التي يؤديها - تكون الإحاطة عنده شاملة تتجاوز حدود التفسير والمفسر معاً، لأن هذا الأخير يتعامل مع النص القرآني بلغة واحدة، فهو يفسر القرآن الكريم المكتوب باللغة العربية باللغة نفسها التي نزل بها. لكن المترجم يقرأ النص بلغته التي تنزّل بها ويفسره وينقله إلى لغة ثانية أو ثالثة وهكذا؛ فالمترجم يفضل استيعابه للنص المراد ترجمته قوياً وواسعاً؛ لذا كانت

الشروط التي يجب توافرها في المفسر، هي نفسها لدى المترجم، مع إضافة ضرورة إتقان اللغة المراد نقل الترجمة إليها وبها.

في أفق هذه الضوابط العلمية التي تحوز الرجاحة عند تقويم الترجمات، تظهر مشكلة أخرى عويصة، تتصل بالنص القرآني المخصوص بالترجمة. وهي ترجمة المعاني، ولعلها الصعوبة التي يستشعرها كل مترجم أو باحث يسعى إلى ترجمة معاني القرآن ونقلها بالصورة الدقيقة التي حملتها إياها اللغة العربية.

وهنا لا بد من التذكير بأن بلاغة النص القرآني مميزة وفريدة، تنهض على المجاز، وتعرض بإيقاعية إعجازية خاصة، مما يجعل اللغات الأخرى غير العربية لا تستطيع مجاراة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ومن ثم يستعصي عليها نقل المعاني بأمانة علمية موثقة من دون إضافة أو تحريف أو تغيير للمعاني، وبناء على هذا فإن معظم الترجمات جاءت سطحية، واهتمت بتبسيط معاني القرآن الكريم حتى يفهمها العامة. إن هناك آيات كثيرة يصعب نقل معانيها إلى لغة أخرى، كما هو الشأن في قوله تعالى: ﴿هَن لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهَا﴾ (النقرة: 187)؛ وفي قوله أيضاً: ﴿فَضَحَكْتَ فِيْشَرْنَاها بِاسْحَاقٍ﴾ (هود: 71). والمقصود في الأولى: هن سكن لكم وأنتم سكن لهن؛ أي بمعنى كل منهما يحسن الآخر. وفي الثانية «الحيض»، فلا يمكن للغة أخرى فهم هذا المعنى أو نقله بالإحساس نفسه الذي نستشعره، ونحن نتلو الآية بلغة عربية.

وفي هذا السياق أكدت د. ليلى عبد الرزاق عثمان - رئيس قسم اللغة الإنجليزية والترجمة الفورية بجامعة الأزهر - استحالة ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى بالدقة نفسها التي جاءت بها اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم، ونوهت الباحثة إلى أن القرآن يمكن أن تترجم كلماته حرفياً، لكن من الصعوبة بمكان ترجمة ما تحمله هذه الكلمات بباطنها من مدلولات ومعان، تمثل روح القرآن وسر بلاغته (6).

لقد ظهرت مشكلة أخرى تتصل بالفتوى أو بالحكم الشرعي في قضية ترجمة القرآن الكريم، ولعله من اللائق الإشارة إلى أن بداية ترجمته جاءت مع مطلع القرن الثاني الهجري، ولم تكن الفكرة ملحة بالقدر الذي عليه عصرنا الحالي؛ إذ اشتد الصراع بين العلماء والجمعيات الدينية والهيئات الإسلامية العليا، فيما يخص الدعوة إلى الترجمة من جهة، أو تحريمها من جهة أخرى.

ولقد ازدادت حدة الصراع في نهاية القرن التاسع عشر مع ظهور الاستشراق، ومع ظهور الاستعمار الأوروبي الذي احتل معظم الدول العربية في القرن العشرين. لكن الترجمة كفعل إجرائي ظهرت بصورة تلقائية، حين تدخلت اللغات، واتسعت الفتوح، واتسمت في بداياتها بالجزئية؛ فقد روي أن أهل فارس كتبوا إلى سلمان الفارسي - عليه السلام - يطلبون منه ترجمة سورة الفاتحة إلى اللغة الفارسية ففعل، وعرضها على النبي صلى الله عليه وآله وسلم، فلم ينكر عليه ذلك، وبعثها سلمان إليهم فكانوا يقرؤونها في الصلاة، حتى لانت ألسنتهم للنطق باللغة العربية. وفي رواية أخرى، أن سلمان - عليه السلام - ترجم لهم قوله تعالى: «بسم الله الرحمن الرحيم» بقوله: بنام غداكي بخشاند مهريان» (7).

على الرغم من أن هذا الشاهد يجوز الترجمة، إلا أن علماء المذاهب انقسموا تجاهها إلى مؤيد محلل ورافض محرم. فلقد استند الإمام أبو حنيفة على الأثر القائل بأن سلمان الفارسي - عليه السلام - ترجم سورة الفاتحة لأهل فارس، لما رآهم يقلون على الدين الجديد، وغرضه من ذلك تطويع ألسنتهم للنطق بالعربية دون عجمة» (8) هذا في بداية الأمر وقد صوّب الإمام معاصد الشريعة ورأى المصلحة، حين اعتمد على هذا الأثر، فأجاز ترجمة القرآن والقراءة بها في الصلاة غير أنه عاد مرة ورجع عن رأيه فقال: «من كان (المصلي) قادراً على العربية فمرصه قراءة النظم العربي، ولو قرأ بغيرها قراءة النظم العربي، ولو قرأ بغيرها فسدت صلاته لحلوها من القراءة مع قدرته عليها...» (9).

أبدى المذهب الحنفي حكمه مسكراً، فهو لم يحرم الترجمة بفرض فهم الخطاب، وإنما حرم حركية الفعل الديني المرتبطة بفرضية الصلاة وحكم القراءة بها لتأدية هذا الفرض.

أما المذهب المالكي فلم يجز قراءة القرآن بغير العربية، فإن عجز المصلي عن النطق بالعربية، إثم بمن يحسنها، فإن لم يجد سقطت عنه قراءة الفاتحة» (10). هذا ما يتصل بقراءة القرآن مترجماً والصلاة به، أما من جهة الترجمة بوصفها نشاطاً قرائياً ثقافياً فلا مانع عندهم ولا حرمة في ذلك. ونلفي الشافعية لا يحرمون ترجمة القرآن لذاتها، وإنما يتقاطعون مع المالكية والأحناف في مسألة قراءة القرآن بلغة أخرى مترجمة له والصلاة بها.

وفي هذا الاتجاه قال الزركشي: «لا تجوز قراءته بالعجمية سواء أحسن العربية أم لا، في الصلاة وخارجها» (11).

ولقد كان الحنبلة أكثر تشدداً في قضية الصلاة بقرآن مترجم؛ فممن قرأ أم القرآن أو شيئاً منها أو شيئاً من القرآن في صلاته مترجماً بغير العربية أو بألفاظ عربية غير الألفاظ التي أنزل الله تعالى عامداً لذلك، أو قدم كلمة أو آخرها عامداً لذلك، بطلت صلاته وهو فاسق» (12).

ولعل المذاهب الأربعة في اتفاقها هذا تركز على آيات كثيرة منها قوله تعالى: «قرآناً عربية غير ذي عوج» (الزمر: 28). ومعناها منزل بلغة عربية سليمة وفصيحة لا تشوبها شائبة، يستقيم فيها الأداء برحابة مخارجها وجمالية صواتها. وقد ذم القرآن من يقرأ القرآن بعجمة أو يستعين بلغة غير عربية، كأن يقرأه مترجماً، فقد قال تعالى: «يحرّفون الكلم عن مواضعه» [النساء: 46].

وخلاصة هذا أن المذاهب الأربعة جاء موقفها نابعاً من الحرص الشديد على أن يبقى القرآن في منأى عن الترجمة التي تحل به كصإلهي مرحى، غير أن التحريم من جهة معينة هي قضية الصلاة بالقرآن المترجم.

الترجمات الأولى للقرآن الكريم في أوروبا:

إن صعوبة ترجمة القرآن تكمن في المعاني الجليلة التي تضمنتها الآيات القرآنية التي سبقت في تراكيب مجارية غاية في البيان والإعجاز، وحازت رجاحة لا تضاهى، وتسامت عن المقارنة بصنواتها في الدرس اللاهفي لدى الجاحظ والأمدي وابن رشيق وغيرهم؛ لذا كانت الترجمات الأولى ناقصة، ولم تف بالغرض المنشود؛ لذا يمكن القول بداية إن الترجمات الأوروبية للقرآن الكريم قد مرت بأربع مراحل متداخلة، نجملها وفق الآتي:

المرحلة الأولى: مرحلة الترجمة من اللغة العربية إلى اللاتينية، وامتدت هذه المرحلة من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الثاني عشر منه.

المرحلة الثانية: مرحلة الترجمة من اللاتينية إلى اللغات الأوروبية.

المرحلة الثالثة: مرحلة الترجمة من اللغة العربية مباشرة إلى اللغات الأوروبية عن طريق المستشرقين ومن سار في فلكهم.

المرحلة الرابعة: مرحلة دخول المسلمين ميدان الترجمة إلى اللغات الأوروبية، واتصفت بعض هذه الترجمات بالعلمية، وشيء من الموضوعية، وقد بلغت ما يزيد عن 45 ترجمة كاملة⁽¹³⁾.

ولقد كان لهذه الترجمة في المرحلة الأولى أثرها السلبي في المتلقي غير العربي، وقد أخلت بمعاني القرآن؛ بحيث اتبها نوع من التشويه والاضطراب، نتيجة التضييق على اللفظة القرآنية وشرحها شرحاً سطحياً لا يعتمد كثيراً عن مدلولها السطحي هذا. وبذلك لم تعرف الأبعاد الإسلامية في مجال العقيدة والأخلاق والمعاملات وعبادة الواحد القهار، والغاية الأسمى من كل ذلك، وغاب عن ذهنية المتلقين أن الإسلام دين جامع جاء إلى الإنسانية قاطبة، تتلخص فيه جميع الديانات السماوية ذات الفحوى الإلهي المجدد في الله العلي الجليل.

إن المتأمل في تلك الترجمات - باستثناء المرحلة الرابعة - يلقي أنها كانت تفتقر إلى المنهجية العلمية الدقيقة، ولم تكن عملاً أكاديمياً بدافع حب الاطلاع، والخوض في معرفة الدين الإسلامي، واستثمار القيم النبيلة التي جاء بها ودعا إليها، أو لنقل لم يكن الغرض من الترجمات إحراء مقاربات بين هذا الدين الجديد والديانات السابقة المنزلة أو الديانات الشريفة، ومحاصرة نقاط التلاقي والتماس ونقاط التشابه والتعارض، وإنما كانت هذه الترجمات «وهو الأهم عملاً أعد له عن سابق تخطيط وترصد واحتاج تنفيذه إلى إرسال العشرات لدراسة اللغة العربية، وكان كل ذلك بتوجيهات أعلى سلطات دينية نصرانية.

والأمر الأخطر في هذا العمل، ليس مجرد الترجمة فحسب؛ وإنما الرد على القرآن والطعن فيه؛ إذ كان هذا هو القصد الأساس من وراء تلك الترجمات⁽¹⁴⁾.

أما المرحلة الرابعة التي دخل فيها المسلمون ميدان الترجمة إلى اللغات الأوروبية بداية من القرن العشرين؛ حيث ظهرت دعوات ملحة إلى ضرورة الإسراع إلى ترجمة القرآن الكريم الترجمة الشرعية والعلمية اللائقة بكتاب الله العزيز، التي تقف في وجه تلك الترجمات المغرضة المؤسسة وفق أهواء ونزوات، وأورثت الأوروبيين والعلماء منهم من يشتغلون في حقل الديانات عداوة وبغضاء وكرهاً شديداً للإسلام والمسلمين.

لقد انبرى لهذه الهجمات الشرسة على الإسلام من خلال هذه الترجمات المغرضة عدد غير قليل من العلماء بمقالات ومؤلفات تدحضها وتلغيها بطرح

البداية الموضوعية؛ «منها مقال محمد رشيد رضا الموسوم «ترجمة القرآن وما فيها من مفاسد ومنافاة للإسلام» (15).

كما صدرت كتب لكل من: محمد حسين مخلوف العدوي بعنوان: «حكم ترجمة القرآن وقراءته وكتابته بغير اللغة العربية عام 1925 وكتاب «حجة الله على خليفته في بيان حقيقة القرآن وحكم كتابته وترجمته» لمحمد بخيت المطيعي عام 1932، و«القول السديد في حكم ترجمة القرآن المجيد» لمصطفى الشاطر عام 1932، و«حادث الأحداث في الإقدام على ترجمة القرآن» للشيخ محمد سليمان القاضي عام 1936. كما نشر الشيخ محمد المراغي مقالاً في مجلة الأزهر عام 1936 بعنوان: «ترجمة القرآن وأحكامها».

ترجمة جاك بيرك للقرآن الكريم:

لقد ظهرت ترجمات سابقة لكتاب الله العزيز، مهدت لظهور ترجمة جاك بيرك، وهي كثيرة، وتفادياً لتكرار مضامينها والآراء، التي قبلت فيها ومحاسنها، نشير إليها باختصار، منها ترجمة أندري 1647 ثم ترجمة سافاري 1781 وكاز مورشكي 1840 وإدوارد موشي 1925 وترجمة أكتاف بامل، وأحمد تيجاني 1932، ثم ترجمة ريجز بلاشير 1946، ودونيز ماسون 1967، وأندري شوراكسي 1990، و«جاك بارك 1990».

فالملاحظ لهذه الترجمات الفرنسية العديدة للنص المقدس الواحد وهو القرآن الكريم، يتأكد بصفة جلية قلق المترجمين وحيرتهم وحرصهم على نقل النص القرآني إلى اللغة الفرنسية بفرض المهاجمة وإثارة الشبهة، ولا يزالون، على الرغم مما يلف هذا العمل من إطراء وثناء وسلامة القصدية التي أظهرها المترجمون في مقدماتهم، كما تكشف هذه الترجمات بجلاء جدل النص المترجم مع النص الأصل، ويظل هاجس التطلع إلى ترجمة أمينة ودقيقة قائماً يفسر ذلك ظهور ترجمات متتالية، كما أومأنا من ذي قبل «فالمترجم يضع نصب عينيه منذ اللحظات الأولى من خوضه غمار ترجمة النص المقدس أن ينتج نصاً جديداً يقول الشيء نفسه الذي يقوله النص الأصلي، ويرمي إلى الغاية ذاتها التي يرمي إليها هذا النص من خلال مقاصده ودلالاته» (16).

لكن بلوغ هذه العاية ليس بالأمر الهين، لأن النص القرآني، بالإضافة إلى قدسيته، يتميز بتعبير لغوي أخاذ، وبجمالية تركيبية غاية في البلاغة والإعجاز، ولذلك تكون الترجمة وفيّة إذا باشرت النص القرآني، واعتمدت على الأصول العربية من غير وساطة، كما هو الشأن بالنسبة إلى ترجمة لودوفيكو مراكي، لأنها «أكثر الترجمات إنصافاً للقرآن الكريم... إننا لا نملك ترجمة وحيدة للقرآن لا عيب فيها، وأكثرها إنصافاً هي الترجمة اللاتينية القديمة مراكي (1691 - 1698) التي تستند عليها جميع الترجمات اللاحقة، من غير اعتراف في أكثر الأحيان» (17).

ونلغى إدوار مونتني صاحب «ترجمة القرآن» 1925 من أكثر المترجمين تمرساً على هذا الفن قرامة وتنظيماً، بحيث كان يتبع كل الترجمات السابقة بالقراءة والنقد، ولقد أعجب بترجمتي كل من سافاري وكاز مورسكي، نظراً لكثرة الطبعات التي صدرت لهما، ويعلق بقوله: «إنه رغم أن ترجمة سافاري طبعت مرات عدة، وأنيقة جداً لكن دقتها نسبية» (18).

ويضيف قائلاً: «ولا يسعنا إلا الثناء عليها؛ فهي منشرة كثيراً في الدول الناطقة بالفرنسية» (19).

على أن إدوار مونتني قد استمداد من الترجمتين المذكورتين، بتجنبه للنقاش التي شابتها، فقام بترجمة القرآن بعناية عام 1925، وقد تنسها الباحثون العرب، فاستوقفهم، ومنهم الكاتب محمد فؤاد عبد الباقي الذي كشف عن سر إعجابه بهذه الترجمة حين قال: «كنت طالعت في مجلة المنار مقالاً للأمير شكيب أرسلان عن ترجمة فرنسوية حديثة للقرآن الكريم، وضعها الأستاذ إدوار مونتني وقد قال عنها: «إنها أدق الترجمات التي ظهرت حتى الآن»، وقد نقل إلى العربية مقدمة هذه الترجمة، وهي في تاريخ القرآن وسيدنا محمد ﷺ، ونشرت في المنار، فاقنيت هذه الترجمة، فوجدتها قد أوفت على الغاية في الدقة والعناية، وقد ذيلها المترجم بفهرس بمواد القرآن المفصل أتم التفصيل» (20).

لقد تميزت ترجمة بلاشير 1946 بإعادة ترتيب النص القرآني حسب نزول الآيات، ثم أعاد الترجمة بالترتيب الحالي حسب المصحف العثماني، وقد حارت أولويات خاصة لما تتمتع به من دقة، على الرغم من اعتمادها على الجانب التاريخي الذي جسده أسباب النزول، وقد أشار إلى ذلك الدكتور صبحي صالح

بقوله: «تظل ترجمة بلاشير في نظرنا أدق الترجمات للروح العلمية التي تسودها، لا يقلل من قيمتها إلا الترتيب الزمني للسور القرآنية» (21).

أما الترجمة موضوع بحثنا، فهي تلك التي قام بها جاك بيرك المستشرق الفرنسي عام 1990 (ولد جاك برك سنة 1910 بمدينة فرنده (الجزائر)؛ حيث تعلم فيها اللغة العربية وبعض المفاهيم والمبادئ الإسلامية، كان تآثير والده أوجيستان بيرك قوياً على مسار حياته العلمية، كما عمق معارفه حول الإسلام، حين التحق بجامعة القرويين بالمغرب الأقصى ما بين 1934 و1953، كما كانت زيارته المتكررة لمصر ذات فائدة في مجال الفكر الإسلامي، وبعدها كُلف بتدريس علم الاجتماع التاريخي للإسلام المعاصر في كوليج دو فرانس (1956 - 1981)، عيّن عضواً ببعض الجامعات اللغوية العربية كمجمع القاهرة، ودمشق والرباط. له مؤلفات كثيرة تزيد عن 30 مؤلفاً. في أحرىات حياته ترجم القرآن الكريم عام 1990 توفي سنة 1995» (22).

جاك بيرك عالم الاجتماع الفرنسي المشتغل في حقل الإسلاميات يوجه عمله الترجمي هذا إلى المتلقين الذين يجيدون اللغة الفرنسية فقط «وهذا فالترجم يؤكد أن النص القرآني لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة، وكل ما يقوم به المترجمون نقل معانيه إلى متلق لا يحس اللغة العربية، ولكنه في الوقت نفسه متلق على علم تام أو جزئي بمفاهيم الدين الإسلامي، وإلا ستعكس التنازع ويفهم القرآن فهماً خاطئاً محرفاً؛ فلن يتمكن حينئذ غير المسلم من فهم المعاني والدلالات القرآنية، وإن ترجمة نص مقدس إلى غير لغته الأصلية أو اللغة التي نزل بها، لن يكون في نظر المترجم إلا عملاً تقريبياً أو محاولة فقط لترجمته» (23).

والواقع أن هناك آراء وأفكاراً قبلت في هذه الترجمة، منها رأي دانيا برموند «ترجمة متألّفة وناجحة جداً، فيها قوة الابتكار؛ بل أبعد من ذلك هناك تفنّج في ثناياها، وربما يكون السبب محاولة تخطي صعوبات النص» (24). ونلغي عالم الاجتماع الجزائري مالك شبّال يشيد بهذه الترجمة، ويتعمق في التحليل، ويعلق عليها بقوله: «جاك بيرك قد اختار منحى شعري لغة الترجمة، وكانت اللغة الفرنسية هي الأنسب ليتمكن من ترجمة كلمات مثل المناققين ترجمة جذابة، في حين اختار كثير من المترجمين كلمة «مراثين» التي لا تؤدي المعنى الحقيقي للكلمة، وقد كان

جلّ اهتمام جاك بيرك منصباً حول محاكاة جمال التراكيب العربية وأسلوبها النثري الساحر، وذلك بالاستبدال بها جملاً معرفة وأنيقة.

وكانت نتيجة الترجمة في نظر مالك شبّال: «ترجمة موفقة» (25).

يبدو أن تقاطعاً بين الرأيين في أن ترجمة جاك بيرك موفقة إلى حد كبير، لكن النظرة هنا قاصرة ومتسعة؛ إذ سلطت الضوء على النص المترجم في غياب المقارنة مع النص الأصل، وهي دعوة الباحثة كاترينا رايس، التي ألحّت على ضرورة العودة إلى النص الأصل في عملية نقد الترجمات «لا نقد للترجمة من دون مقارنة بين النص الأصل والنص المترجم» (26).

لقد أشار جاك بيرك في مقدمته إلى الآليات التي اعتمدها في ترجمته، منها مجموعة التفسيرات التي منها ما هو قديم من نحو تفسير الطبري و«الكشاف» للزمخشري، وهي تمارس مهمة. ومنها ما هو حديث كتفسير الألوسي محمود «تفسير القرآن والسبع المثاني»، وكذا الطاهر بن عاشور «التحرير والتوير» والسيد قطب «في ظلال القرآن»، ثم «صفوة التفسير» للصاوني، و«أصواء البيان» لمحمد الأمين الشنقيطي، و«محاسن التأويل» لمحمد حماد الدين القاسمي.

1 - التحرير والتوير للطاهر بن عاشور: انتم فيه صاحبه يتبع المعاني اللغوية والظواهر البلاغية، وأحياناً يفند ما ورد عند المفسرين قبله من أمثال الزمخشري، كما يستنبط الأحكام الفقهية أحياناً، ويشير إلى الطريقة المثبتة لديه بقوله: «ولم أغادر سورة إلا بينت ما أحيط بها من الأغراض، لئلا يكون الناظر في تفسير القرآن مقصوراً على بيان مفردات ومعاني جملة، كأنها فُقر متفرقة تصرفه عن روعة انسجامه، وتحجب عنه روائع جماله» (27).

اعتماد جاك بيرك على التحرير والتوير يتمظهر في صورتين: الأولى ظاهرة، بحيث يوثق المترجم آراء بن عاشور على الهوامش، والثانية خفية تظهرها الجمل المترجمة. ونسوق مثلاً لذلك من قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إتما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا» [التوبة: 27] يترجم جاك بيرك بقوله:

«O vous qui croyez, les associant: ce n'est qu'être impur. Qu'ils n'approchent pas du sanctuaire consacrés cette année – ci» (28)

وهنا يحيل جاك بيرك إلى المصدر الذي أخذ منه فيقول: «كلمة نجس يحتمل أن تكون اسم فعل أي نجس بالتوین، أو قد تدل على الصفة أي نجسين، أما في نظر طاهر بن عاشور فإن النجاسة في الآية معنوية وليست محسوسة» (29). وقد وردت عند الطاهر بن عاشور على هذا النحو: «يمكن القول إن نجس صفة مشبهة، وهي بذلك اسم للشيء الذي النجاسة صفة ملازمة له، وقد أنيط وصف النجاسة بهم بصفة الإشراك، فعلمنا أنها نجاسة معنوية وليست مادية» (30). قوله تعالى: «بل لله الأمر جميعاً، أفلم ييأس الذين آمنوا أن لو يشاء الله لهدى الناس جميعاً» [الرعد: 31]. يفسرها الطاهر بن عاشور بقوله: «أي ليس ذلك من شأن الكتب بل لله أمر كل محدث، فهو الذي أنزل الكتاب، وهو الذي يخلق المعجائب إن شاء» (31). وترجمها جاك بيرك بقوله:

«A dieu seul revient le décret. En totalité. Les croyants ne prennent – ils pas leurs parti de ce que dieu s'il le voulait guide les homes en totalité?».

2 - جامع البيان في تفسير القرآن لمحمد بن جرير الطبري: يتميز بكونه أهم مرجع في التفسير بالمأثور؛ إذ يعرض فيه ما روى عن الصحابة والتابعين، كما يذكر القراءات المختلفة، ويذكر الشواهد الشعرية وهو في كل هذا فقيه مجتهد يعالج آيات الأحكام بدقة، فيذكر آراء العلماء، ثم يرجع بينها أو يذكر رأيه» (33).

يرجع جاك بيرك في ترجمته إلى آراء الطبري فمثلاً قوله تعالى: «والمحصنات من النساء» [النساء: 24]. يرى الطبري أن «المفسرين اختلفوا في المحصنات التي عناهن الله تعالى، فقال بعضهم هن ذوات الزواج غير المسيات منهن. وقيل العفاف منهن، فإذا حفظت المرأة فرجها فهي من المحصنات» (34). وترجم جاك برك الآية بقوله:

«Et encore les préservées d'entre les femmes» (35).

بمعنى وكذلك المصونات من النساء. فالمترجم هنا عنى بهن الحافظات لفروجهن فجعلهن les préservées أي حافظات ومحفوظات، ويعلق المترجم في الهامش أنه غير راضٍ عن الترجمة، لأن

ثمة كلمة أخرى تؤدي معنى المحصنات وهي fortifiées وهي أبلغ لكن المترجم لم يوظفها (36).

نموذج آخر: قوله تعالى: ﴿إنا هدنا إليك﴾ [الأعراف: 156] ومعناها «إنا تبنا إليك» (37) فالمترجم حين أحال إلى تفسير الطبري أخذ منه معنى التوبة تائبين Repentants فترجمها:

«Oui nous revenons a toi repentants»

أما المعنى الثاني الوارد في بعض التفاسير وهو العودة Revenons لم يشير إليه لأنه تأثير بالطبري.

3 - الكشف للزمخشري: يصنف ضمن التفسير بالرأي، وقد طعن غير واحد فيه، لأن صاحبه معتزلي المذهب لكنه تفسير من وجهة أخرى يكشف عن جمالية المتن القرآني في الأسلوب والعرض والبناء اللغوي. في ترجمة حاك بارك نجد حصوراً مباشراً لتفسير الكشف؛ فمثلاً في قوله تعالى: ﴿وكذلك زين لكثير من المشركين قتل أولادهم شركاؤهم ليردوهم وليلبسوا عليهم دينهم﴾ [الأنعام: 137] يفسرها الزمخشري بقوله: «كذلك مرتبطة بم قلبها أي مثل ذلك التزيين، وهو تزيين الشرك في قسمة القربان بين الله تعالى والآلهة والمعنى أن شركائهم من الشياطين أو من سدنة الأصنام زينوا لهم قتل أولادهم بالوأد أو منحصرهم للآلهة ليردوهم أي ليهلكوهم، ليلبسوا عليهم دينهم أي يحلطروهم عليهم» (39) ونجد ترجمة جاك تعتمد التفسير نفسه.

«De même, Aux yeux de beaucoup d'associants sépare, du fait de leurs associés, le meurtre de leurs enfants: cela pour les exterminer; et adulterer leur religion» (40)

4 - روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني: لأبي الفصل شهاب الدين محمود الألوسي.

يجمع الألوسي في تفسيره بين المسائل اللغوية والفقهية والكونية وغيرها ويقدم رأيه في كل ذلك. في قوله تعالى: ﴿إذ قال إبراهيم رب أرني كيف تحكي الموتى﴾ [البقرة: 260]. يقول الألوسي:

«يعجبني ما حرره بعض المتحققين في هذا المقام، ويسطه الرب عن الخليل - من الكلام، وهو أن السؤال لم يكن عن شك في أمر ديني والعياذ بالله، ولكنه

سؤال عن كيفية الإحياء ليحيط بها علماً، وكيفية الإحياء لا يشترط في الإيمان الإحاطة بصورتها. ولما كان الوهم قد يتلاعب ببعض الخواطر فتنسب إلى إبراهيم وحاشاء شكاً من هذه الآية (41) يستفيد المترجم من التفسير فيقول:

«Lors Abraham dit: mon seigneur, fais – moi voir comme tu ressuscites les morts» (42).

5 - مفاتيح الغيب للفخر الرازي: من أشهر التفاسير لاهتمام صاحبه بالعلوم المختلفة من رياضيات وعلم فلك وفلسفة وفقه وحتى علم الكلام. يبدو تأثير جاك بيرك به واضحاً؛ ففي قوله تعالى: «ولا تيأسوا من روح الله» [يوسف: 87] يقول الرازي: «الروح ما يجده الإنسان من نسيم الهواء فيسكن إليه، أو هو كل ما يهتز إليه الإنسان ويلتذ به، وقال ابن عباس روح الله رحمته، أما ابن زيد فقال فرج الله وقال قتادة فضل الله» (43) ويختار جاك بيرك في تفسيره تعبير الرازي فيقول:

«Ne désespérez pas du soufflé apaisant de dieu» (44)

فهناك تشابه بين المفسرين، فهو يعتمد على التفسير لا على المتن، وهي الآية أو المرتكز الذي اتبعه في ترجمته.

6 - تفسير القرآن الكريم لابن كثير القرشي الدمشقي: يمد هذا التفسير من المصادر التفسيرية المهمة التي يعود إليها الباحثون والمتخصصون في العلوم الإسلامية، وبخاصة في مجال الدرس القرآني، غير أن جاك بيرك لم يشر إليه في المراجع التي اعتمدها في ترجمته، لكن كان يذكره أحياناً ضمن الترجمة على النحو الذي أشار إليه، وهو يترجم هذه الآية:

«يوم ندعو كل أناس بإمامهم فمن أوتى كتابه يمينه فأولئك بقرؤون كتابهم ولا يظلمون قتيلاً» [الإسراء: 71] يفسرها ابن كثير بقوله: «كلمة إمامهم تعني نبيهم أو كتابهم الذي أنزل على نبيهم من التشريع» (45) أما جاك بيرك فيذكر أنه أخذ مفهوم إمامهم من ابن كثير حين قال:

«On adopte ici l'interprétation d'Ibn Kathir: qui voit dans l'imam l'écrivain» (46).

ولكنه في نهاية الأمر يترجم كلمة إمام بالقائد إذ يقول:

«au jour ou nous appellerons par le nom de leurs conducteurs toutes les series d'humains»(47)

على أن كلمة إمامهم تعني نبيهم أو كتابهم الذي يأخذونه بأيمانهم أو شمائلهم، أو تعني كتابهم المنزل عليهم، كما هو واضح في كتب التفسير.

7 - تفسير محاسن التأويل لمحمد جمال الدين القاسمي:

ولد القاسمي عام 1866 - وتوفي سنة 1914. يقوم تفسيره على اعتماد الكتاب والسنة، كما يستفيد من التفاسير القديمة عند الزمخشري وابن كثير والرازي والطبري.

إن المتتبع لترجمة جاك بيرك يلقي صاحبها يحيل باستمرار إلى تفسير القاسمي؛ ففي قوله تعالى مثلاً:

﴿من يشفع شفاعة حسنة يكن له نصيب منها، ومن يشفع شفاعة سيئة يكن له كفل منها﴾ [النساء: 85].

نجد القاسمي يفسرها على النحو الآتي: «من يشفع حسنة: يتوسط في أمر، فيترتب عليه خير من دفع ضرر، أو جلب نفع ابتغاء لوجه الله، وعكسها الشفاعة السيئة.

يكن له كفل منها: أي نصيب من وزرها الذي ترتب عليه سعيه، مساوٍ لها في المقدار من غير أن ينقص منه شيء»(58).

ترجمة جاك بيرك:

«Qui intercede de mauvaise intercession, en subira une parcelle»(49).

وهذا ما أشار إليه المترجم بنصيب. Une parcelle

نماذج من تفسيرات المترجم الشخصية:

تعتمد ترجمة حاك بيرك للقرآن على التفاسير السابقة، وهي الآلية أو المنهج الذي سار عليه، غير أنه في حالات يرجع إلى آلية أخرى وهي اعتماد التفسير الشخصي؛ حيث يصطدم بلفظة تحتل معاني كثيرة، الأمر الذي يجعل التفسير غير مستقر على معنى ثابت، وهو الدافع الذي يجعله يميل إلى دلالة واحدة لللفظة التي وقع من حولها الخلاف في التفسير، أو لأنها تنسم بالترادف أو الاشتراك اللفظي، كما هو جار في الدرس البلاغي العربي.

وحتى تنضح الفكرة، أقدم نماذج تفسيرية من أراء جاك بيرك الذاتية؛ ففي قوله تعالى: «نحن نسبح بحمده ونقدس لك» [البقرة: 30]. جاء تفسير الطبري هكذا: «فالملائكة يذكرون أنهم يسبحون أي يعظمون الله وذلك بحمده وشكره، وكذلك يقدمونه أي يعظمونه ويحلونه. وهذا المعنى متفق عليه في التفاسير» (50).

بينما تفسير جاك بيرك لها كان على هذا النحو:

«Alors que nous autres célébrons par la louange ta transcendence et la sainteté» (51).

«فالفلعل Célébrons يعني حمد الله أو إقامة القداس له في الديانة المسيحية أما Louange فهو الثناء على الله» (52).

يقول الله تعالى: «الله لا إله إلا هو الحي القيوم» [البقرة: 55] في هذه الآية إثبات الألوهية لله الواحد القهار، وكونه حياً لا يموت، وهو انقائم على شؤون ما في السموات والأرض، هذا التقسيم مطرد لدى جميع المفسرين، غير أن حاك بيرك يقدم تفسيراً جديداً لكلمة القيوم؛ إذ يقول في ترجمته:

«Dieu, il n'est de Dieu que lui, le vivant, l'agent supreme» (53).

«فالقيوم عنده: «القائم الأسمى» ولعله استمدّها من العالم هيدغر» (54).

3 - قال تعالى: «إن إبراهيم كان أمة» [النمل: 120] يترجمها جاك بيرك بقوله:

«Abraham fut un archétype, un dévot» (55).

فوهنا يطرح جاك بيرك مبدأ التساؤل والحيرة، ويلغى من قناعته ذلك الحكم الجاهز والقبلي، فيتساءل عن كون إبراهيم يشكل أمة Communauté لوحده» (56) فهو يرى من الأفضل ترجمة المثالي: وهو اختراق للمعنى الذي أرساه القرآن

4 - قال تعالى: «وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة» [البقرة: 43] نجد المفسرين يتفقون على أن الزكاة هي إخراج مال بغرض النماء والتطهير ببلغ النصاب وحال عليه الحال، يقول الطبري في تفسيره هي «تطهير لما بقي من مال الرجل لأن المال يزكو أي يتطهر ويزيد» (57) يترجمها جاك بيرك بقوله:

«Accomplissez la prière acquittez la purification» (58).

«فالفلعل Acquittez يراد به Se libérer d'une obligation أي يتخلص من فرض وواجب» (69).

وهكذا فإن الترجمة تنص «تخلصوا من فرض التطهير، أو إذا أردنا تقريب المعنى أدوا التطهير» (60).

وهذا المعنى يتباعد عن غرض المعنى الوارد في الآية الكريمة.

5 - قوله تعالى: «فلذبحوها وما كادوا يفعلون» [البقرة: 71] أي قاربوا أن يدعوا ذبحها. وهذا المعنى يجمع عليه كل كتب التفسير، لكن جاك بيرك يفسرها على هذا النحو:

«Ils sacrifièrent la bête en rechignant» (61)

أي إن إحالتهم حين أرادوا ذبحها كانت عابسة نافرة من التضحية En rechignant أي: بنفور وعبوس.

من هنا ندرك أن جاك بيرك كان يقترب من المعنى العام ولا يؤديه بدقة؛ فهو يصف حالتهم وصفاً حسيّاً، يلتقط ملامحهم في حين أن كلمة (كادوا) تخفي دلالة النفور والعبوس ولا تظهرها، وهنا انزلق جاك بيرك نحو معنى أمّلته عليه فآتيته، فجانب الصواب.

والحقيقة؛ أن مسألة ترجمة القرآن تظل قائمة ومستمرة، ولا يمكن أن تحوز أية ترجمة للقرآن الكريم راحة وأفضلية، تزكيتها لأن تكون ترجمة وفيّة ونهائية تقطع السبيل أمام أية ترجمة مرفقة، على أن ذلك لم يمنع الترجمات التي تعاقبت على المتن القرآني من أن يحدث بينها تفاضل وتمايز، غير أن الصعوبة في نقل المعاني القرآنية هي الهاجس الأساس في عملية الترجمة؛ إذ لا يمكن أن تفي أي لغة بهذا الغرض. مما يجعل لغة القرآن - في مجال الدرس البلاغي بكليات أبعاده البيانية والبديعية - في تعال أبدي عن التقويم والترجمة التطبيقية، لأنها لغة غار حراء، لغة أقرأ، لغة الإله الواحد الصمد. والواقع أن هناك أنواعاً من الترجمات التي قاربت النص القرآني، منها الترجمة الحرفية، والترجمة التفسيرية، الترجمة على الترجمة، الترجمة البائنة، الترجمة الحرة، الترجمة الاقتباسية، الترجمة الاصطلاحية، الترجمة التخاطبية.

ولعل الأنسب لترجمة القرآن هي الترجمة التفسيرية، لأن قوامها مصادر التفسير الكبرى، وفي ذلك ترجيح للرأي الأصوب وحصر للمعنى الأقرب، ثم إنها ترتبط بالنصوص المقدسة ذات الطابع الإخباري، على أن القرآن الكريم نص إخباري بالدرجة الأولى، لكن بنيته النصية لا تخلو من ازدواجية بين الإخباري والتعبيري.

وهذا يفرض على المترجم التعامل مع النص بالتركيز على ترجمة المعاني ومحاكاة الأسلوب.

لقد عدّ العلماء الترجمة التفسيرية أفضل وسيلة تبليغية لنقل المعاني العامة التي يضمها النص القرآني. كما أنها تسهل على المترجم نقل المعاني بالاعتماد على النص الأصلي. «أما المترجم ترجمة تفسيرية، فإنه يعمد إلى المعنى الذي يدل عليه تركيب الأصل فيفهمه، ثم يصبه في قالب يؤديه من اللغة الأخرى موافقاً لمراد صاحب الأصل، من غير أن يكلف نفسه عناء الوقوف عند كل مفرد، ولا استبدال غيره به في موضعه» (62) بمعنى أنه ليس مطلوباً منه المحافظة على النظم القرآني من حيث التركيب والمعنى، وإنما يفهمه بشكل عام، ثم يصوغه باللغة التي يجيدها. يلاحظ أيضاً أن المترجم في ظل الترجمة التفسيرية يتمتع بهامش من الحرية، يكلفه له هذا النوع من الترجمة التي هي في رأي بعضهم «شرح الكلام وبيان معناه بلغة أخرى من دون مراعاة لطم الأصل وترتيبه، ومن دون المحافظة على جميع معانيه المراد منه» (63).

- ولكي تكون الترجمة التفسيرية وفيّة، لابد أن تمر بمراحل محددة؛ هي:
- أ - مرحلة استخراج المعلومات من النص المصدر، أي الفهم.
 - ب - مرحلة تحليل المعلومات وبناء المعنى؛ أي التفسير والتأويل.
 - ج - مرحلة بناء الترجمة ووضع صورة نهائية للنص.
 - د - مرحلة مراقبة مجموع العمل بالمقارنة بين الأصل والترجمة؛ أي المراجعة والتقييم» (64).

ولقد نعلم أن الترجمة التفسيرية على الرغم من الحرية التي تمنحها للمترجم، إلا أنها تغفل جانباً مهماً من الوجهة الفنية التي يتحصن بها المتن القرآني، وبخاصة ما يتعلق بالنظم؛ فلا يكفي أن يترجم المعنى ثم ينقله بلغة أخرى، وهنا يستخدم لغته ومفرداته التي تعجز عن نقل المعاني البلاغية والصور البيانية نقلاً أميناً. من هذا المنطلق، كانت الآليات المقترحة للقيام بالترجمة التفسيرية غير كافية، الأمر الذي جعل المشتغلين في حقل الدرس القرآني حريصين على تقديم اقتراحات فاعلة وبناءة، كما هو الشأن بالنسبة لندوة ترجمة القرآن المنعقدة بمجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة في أبريل 2002؛ حيث رأى المشاركون

أن أنسب ترجمة للقرآن الكريم هي الترجمة التفسيرية، مع تعداد بعض الشروط التي ينبغي أن تتوفر فيها؛ وهي:

أ - الالتزام بترجمة معاني القرآن الكريم، وتجنب الترجمة الحرفية.

ب - الالتزام بوحدة الألفاظ القرآنية المتكررة، ما لم تختلف معانيها وفقاً للسياق.

ج - الإبقاء على المصطلحات الإسلامية التي يعتد ترجمتها إلى اللغات الأخرى بلفظها العربي، مع شرحها في قائمة تلحق بالترجمة، كالصلاة والزكاة والحج والعمرة.

د - كتابة الأعلام عند الترجمة إلى اللغات الأخرى بلفظها العربي، مع الإشارة إلى لفظها بتلك اللغات إن وجد، في الحاشية أو بين قوسين (65).

على أن تكون هذه المقترحات مشفوعة بمتابعة عملية تشيخ فيها همم العلماء، بغرض خدمة هذا الكتاب العظيم ونشره وتوزيعه على العالم، وتعيين هيئة علمية خاصة تجيد أهم لغات العالم. تكون في نهاية الأمر مؤهلة لترجمة القرآن الكريم بعناية فائقة، حتى يظل القرآن محفوظاً لفظاً ومعنى، كما أكدته الآية الكريمة: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَإِنَّا لَنَحْفَاظُونَ﴾.

الإحالات:

- 1 - مقالات Isiamweb. Net.
- 2 - شيخ الشباب عمر: «التأويل ولغة الترجمة»، دار الهجرة، بيروت لبنان، ص 37.
- 3 - مقالات Islamweb. Net.
- 4 - شيخ الشباب عمر: «التأويل ولغة الترجمة»، ص 38.
- 5 - أبو شهة محمد: «الإسرائيليات والموضوعات في كتب التفسير»، دار الجيل - بيروت لبنان 1992، ص 37.
- 6 - مقالات Isiamweb. Net.
- 7 - الزرقاني محمد عبد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن»، دار الفكر - بيروت - د. ت، ص 163.
- 8 - الصابوني محمد علي: «معمود النفايس»، دار القرآن الكريم - بيروت لبنان - ط 4 1981، ص 311.
- 9 - الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن» ص 163.
- 10 - نفسه، ص 163.
- 11 - الزركشي: «البرهان في علوم القرآن»، ج 1 - ص 464.
- 12 - الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن»، ص 162.
- 13 - مقالات Islamweb.net.
- 14 - مقالات Islamweb.net.
- 15 - البنداق محمد صالح: «المستشرقون وترجمة القرآن الكريم»، ط 1، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1980، ط 1، ص 65.
- 16 - (بن العالي عبد السلام): «في الترجمة»، دار الطليعة بيروت - لبنان 2001 - ط 1، ص 13.
- 17 - مكايوي: «الوعي الإسلامي» www.mekkaoui.net ص 2.

- 18 - نفسه ص 4.
- 19 - نفسه ص 5.
- 20 - الصغير محمد حسن علي: «المستشرقون والدراسات القرآنية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2 - بيروت لبنان 1986 - ص 48.
- 21 - النعيمي صادق محمد: «ملاحظات نقدية على ترجمة شورايي للقرآن الكريم»، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامي، العدد 34، أبريل 1998، ص 173.
- 22 - [http. Fr. Wikipedia. Org](http://Fr. Wikipedia. Org) وينظر، محمد تاج: جاك بيرك - رجل الضفتين، مجلة دراسات جزائرية - ع 4، 5، العدد 34، إبريل 1998 - ص 173.
- 23 - العريس إبراهيم: «حوار مع جاك بيرك»، مجلة الحدث، ع 11 - 2001، ص 56.
- 24 - Quel Islam. Biblio monde. Com. P1
- 25 - نفسه ص 2.
- 26 - Katharina reiss: op.cit - p 15
- 27 - طاهر بن عاشور: «التحرير والتوير»، الدار التونسية للنشر - تونس 1984، ج 1، ص 13.
- 28 - Berque Jacques: op. cit - p 2013
- 29 - نفسه ص 202.
- 30 - طاهر بن عاشور: «التحرير والتوير»، ج 10، ص 160.
- 31 - نفسه، ج 13، ص 144.
- 32 - Berque Jacques: op. cit - p 262
- 33 - القطان مناع: «مباحث في علوم القرآن» القاهرة مصر 1997 - ط 10، ص 254.
- 34 - الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج 5، دار الفكر بيروت 1984، ص 5.
- 35 - Berque Jacques: op - cit - p99
- 36 - نفسه ص 99.
- 37 - الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج 9، ص 53
- 38 - Berque Jacques: op. cit - p180 - 83

- 39- الزمخشري: «الكشاف»، دار المعرفة بيروت، ط3 - ج2، ص 41.
- 40 - 40 - p157 - Berque Jaques: op. Cit -
- 41 - الألوسي محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني - دار الفكر، ج 3 بيروت - لبنان 1994، ص 42 - 43.
- 42 - Berque Jaques: op. Cit - p64 -
- 43 - الفخر الرازي: ج 8 ص 199.
- 44 - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 73.
- 45 - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 3 ص 73.
- 46 - Berque Jaques: op. Cit - p302 -
- 47 - نفسه ص 302.
- 49 - Berque Jaques: op. Cit - p 107 -
- 50 - الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج 1، ص 167.
- 51 - Berque Jaques: op. Cit - p 440 -
- 52 - إدريس سهيل جبور عبد السور: المهمل - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1990، ص 149.
- 53 - Berque Jaques: op. Cit - p 62 -
- 54 - إدريس سهيل جبور عبد التور: «المنهل» ص 149.
- 55 - Berque Jaques: op. Cit - P 232 -
- 56 - نفسه ص 232.
- 57 - الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج 1، ص 203.
- 58 - Berque Jaques: op. Cit - p 440 -
- 59 - Le rebert p 11 -
- 60 - <http://fr.wikipedia.org> -
- 61 - Berque Jaques: op. Cit - p 35 -
- 62 - الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن» ص 112.

- 63 - النجوي عبد الله عباس: «ترجمة معاني القرآن الكريم» (تقييم الترجمات)، كتاب الأصالة - ملتقى القرآن الكريم، ج2، دار البعث للطباعة والنشر، ص 161.
- 64 - المودن حسين ص 55.
- 65 - بيان حتامى لنودة ترجمة القرآن الكريم .Al watan, Com. s.a.

ملاحظة:

نظراً لكثرة الشواهد القرآنية فضّلت الإحالة عليها ضمن متن هذا البحث لا على الهامش. العنوان: د. مزارى شارف. كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة سعيدة ص ب: 138 حي النصر سعيدة (20000) الجزائر. ■



أغوست ستريندبرغ والمذهب التعبيري

August Strindberg and The Expressionism

د. غالب سمعان

انتقل الكاتب المسرحي السويدي أغوست ستريندبرغ August Strindberg (1849 - 1912) من الكتابة الإبداعية، وفق المبادئ التي أقرها المذهب الطبيعي Naturalism في الأدب، وقد أنتج فيها مسرحيات مشهورة عالمياً من مثل (الأب) و(الآنسة جوليا)، إلى الكتابة الإبداعية وفق المبادئ التي أقرها المذهب التعبيري. وفي إطار المذهب الطبيعي، أدرك أهمية الحوافز الغريزية والعاطفية، بالإضافة إلى الشروط البيئية الاجتماعية والاقتصادية، ولكنه أبقى على التأثير الذي تقوم به الأخلاقية Morality إلى جانب العوامل السابقة، وهو ما يقره إلى درجة كبيرة من الكتابة وفق المبادئ الواقعية Realism على ما هو عليه الحال لدى الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبر Gustave Flaubert (1821 - 1880). والواقع أنه لم يتقدم أبداً في اتجاه رفض الإرادة الحرة تماماً، والارتكان التام إلى الحتمية Determinism، ولم يصور نماذج إنسانية لا صفة أخلاقية لها، أو هي ليست أخلاقية وليست لآخلاقية، وعلى الرغم من أن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) تعامل مع القضايا الإنسانية موضوعياً، وأعلن أن إمكانية النظر الموضوعي الشامل، والاستغناء عن أية حوافز ذاتية غير واقعة في حدود الإمكان، فإنه يبقى أكثر موضوعية وأقل ذاتية من أغوست ستريندبرغ، الذي عبّر في

مسرحيات تعبيرية له عما هو أخلاقي، في الوقت الذي تراجع فيه عن إبراز الحوافز الغريزية والعاطفية، بالإضافة إلى الشروط البيئية. والواقع أن الالتزام بالتعبيرية يعرض على الكاتب أن يكون أكثر ذاتية وأقل موضوعية، وأن يركّز على الحوافز الوجدانية التي تلعب دوراً إكراهياً، وعلى فوراتها في اتجاهات متنوعة، وهذا كله لن يكون مفصلاً أبداً عن الأخلاقية. وما من انفصال أبداً بين العواطف الجياشة التي أبرزها الشاعر الإيطالي دانتي أليغييري Dante Alighieri (1265 – 1321) في (الكوميدية الإلهية)، وبين الأخلاقية الرفيعة ذات الطابع الإلزامي، وما من انفصال أيضاً بين الهيجان الوجداني لدى النماذج البشرية التي عرضت لها الرواية الإنكليزية إميلي برونتي Emily Bronte (1818 – 1848) في روايتها (مرتفعات وذرنيغ)، وبين الأخلاقية المتقدمة التي تطوي عليها، وأكثر من هذا؛ فإن مشروع البطل الانتقامي مشروع أخلاقي في جوهره، والقارئ يتعاطف مع الأخلاقية في الغالب الأعم، ويتجاوز حقيقة الموقف الانتقامي، وهنا يصبح الانتقام أخلاقياً، ويحظى بالإشادة إلى درجة كبيرة، ولدى أكثرية من البشر، وهو شأن يرفضه فريدريك نيتشة؛ فالنزوع الانتقامي ليس مما يحظى بتقديره وقوله. وكانت أولى مسرحيات الكاتب السويدي أغوست ستريندبرغ في ميدان الكتابة التعبيرية مسرحية (الطريق إلى دمشق)، على أن الدارسين يفضلون المسرحية التي حملت عنوان (مسرحية حلم)، ويعتونها بشكل عام، أفضل إنجازاته الإبداعية، وعلى الرغم من اتكائها من الناحية الظاهرية، على بناء أشبه ما يكون بالحلم الذي يعبر عن مكونات النفس البشرية، وعلى الصورة والرمز والأسطورة والاستعارة، فإنها من الناحية المضمونية، تعبر عن ماهية الحياة البشرية الواقعية، وما يكتنف الطابع البشرية من نواقص وعيوب سيكولوجية أو أخلاقية. والواقع أن الكاتب يبدو في هذه المسرحية أكثر ذاتية، مما هو عليه الحال في مسرحية (الآنسة جوليا) التي يعرض فيها أفكاره بصورة مباشرة، ويركّز على دور الوراثة والبيئة في تكوين النماذج البشرية، وتحديد مصائرهما الحياتية، وفي الوقت نفسه يوسّع دائرة النظر كي يكشف كل ما في الحياة من إمكانات بشرية، انطلاقاً من منظوره الذاتي، فالمسرحية تحتوي كماً من النماذج البشرية المتنوعة، وتتجاوز الوراثة والبيئة في اتجاه الرمز والأسطورة، بوصفهما واقعاً ذاتياً قائماً داخل النفس البشرية. وهذه الرؤية الأكثر اتساعاً بكثير، من مجرد التركيز على علاقة غرامية معتلة بين ابنة الكونت وخادمه، في مسرحية (الآنسة جوليا) تبقى

تفاوضية بطريقة أو بأخرى، وهنا يتدخل «الحلم» تدخلاً إيجابياً مباشراً كي ييسر بالتفاوضية المذكورة، ويتشغل الذات البشرية من حماسة اليأس الشامل، فالنماذج البشرية تشكو وتذمر، وتُعاني من عيوب ذاتية، وأخرى ناجمة عن سلوكيات الآخرين وتصرفاتهم، وبصورة عامة يقرّر الكاتب أن المعاناة والشقاء والتعاسة قائمة في الحياة البشرية، وكل من المذهبين الطبيعي والتعبيري لا يتجاوز الأخلاقية؛ بل يؤكد على الدوام، وهو أمر جدير بأن يوليه المرء اهتمامه، لأن الاكتفاء بالنظرة العامة، يوحي بأنه يركّز على الدوافع السيكلوجية المفصلة عن الأخلاقية؛ وأكثر من هذا، فإنه في (مسرحية حلم) يقترب اقتراباً قوياً من تيارات كالرومانتيكية والسريالية Surrealism، والأكثر أهمية هنا الرومانتيكية التي تنطوي على ميل عام في اتجاه الاكتئاب والأحلام، واستخدام الأسطورة والرمز، وهذا التباعد الظاهري بين الدوافع السيكلوجية والأخلاقية، يعني أن النماذج البشرية تنطوي قبلئاً على الأخلاقية، وأن هذه الأخلاقية جزء من تكوينها الذاتي، وهو ما يجعل حوافرها غير قادرة على تجاوز الأخلاقية المألوفة؛ أي غير قادرة على تصميم أية نوعية من الأخلاقية غير المألوفة وانتكارها. وإن الأحلام الرومانتيكية من الناحية المبدئية، تنطوي على الأخلاقية تماماً، وإذا كانت الثقلات التي تحدث في أثناء الحلم من حال إلى حال، بكيفية محيرة تماماً، مما يتماشى مع السريالية، فإنها لا تؤثر في شيء على حقيقة كونها أخلاقية في جوهرها، وهو شأن لا يتفق مع السريالية في جميع الإمكانات التي تنطوي عليها، وما من أحد يستطيع الادعاء بأن لوحات الرسام السريالي الأسباني سلفادور دالي Salvador Dali (1904 - 1989) تعبّر بالضرورة عن مضمون أخلاقي، يرتقي إلى درجة ما فوق واقعية من الصوفية، أو اليقين الأفلاطوني على سبيل المثال. وفي تاريخ الفلسفة، أبدى الفيلسوف اليوناني سقراط Socrates (470 - 399 ق. م.) عقلانية أخلاقية بادية الملامح، وانطوى على استعداد فاضل قبلئاً، وهو ما أدركه عندما تأمل ملياً في عبارة «عرف نفسك» المنقوشة على باب معبد دلفي، وأكثر من هذا، فإنه تلقى نبوءة كاهنة المعبد الناطقة بوحى الإله أبولو Apollo، القائلة بأنه أكثر الناس اتصافاً بالحكمة. والمعروف أنه دخل في حوارات متواصلة مع عامة الناس، وتهكم على أمهر السفسطائيين Sophists وأبطل أفكارهم، وسعى إلى وضع تعريفات كلية للفضائل الأخلاقية المكوّنة من الحكمة والشجاعة والاعتدال والعدالة، وأن فكره الفلسفي العقلاني الأخلاقي نال اهتمام

الطبقة الشعبية تماماً، وهو الفيلسوف الذي نشأ من صميم السياق الاجتماعي الشعبي، وهذه الحقيقة تقرُّبه تماماً مما يرد في (مسرحة حلم) للكاتب السويدي أغوست ستريندبرغ، فالنماذج البشرية المعروضة تنتمي إلى السياق الاجتماعي العادي، وتعاني من نواقص سيكولوجية أخلاقية، وتنطوي على عقلانية أخلاقية أيضاً، وعلى قدرات ما فوق واقعية تمكّنها من إدراك الحيرة الصوفية المتعالية، ومكونات العالم العلوي. وعلى افتراض أن ادعاء الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه بأن فلسفة سقراط تتجاهل الملكات العبقرية العليا، فإن ادعاءه هنا ينطبق بالضرورة على إنجار أغوست ستريندبرغ الإبداعي، والإرادة المحكومة بالأخلاقية التقليدية لدى كليهما، تصبح إرادية قادرة على تصميم أخلاقياتها لدى الفيلسوف الألماني، وفي تاريخ الأدب العربي، امتلك الشاعر أبو الطيب المتنبي (915 - 965) قدرات إرادية، علوية، وهو ما يعني أنه خاطب في أبيات كثيرة له على الأقل، الملكات العبقرية العليا. ومن المعلوم أن إبداعات الكاتب المسرحي الإسباني أليخاندرو كاسونا Alejandro Casona (1903 - 1965) من مثل (سيدة البحر) اتصفت بالتكوين الأخلاقي الرومانتيكي، وهي تصاعدها تأمر الملكة مدعوة بالغيرة، بقتل الحبيبين ألبانيا والكونت أوليوس، على أن روحهما تبقى حية، وهما يلتقيان دائماً في إشارة إلى فشل الملكة، وما تمثله من طعسان عبر أخلاقي، وجائر في إسكات صوت الأخلاق، والحب تحديداً، وهنا تبرر الزعة التفاضلية وغير الوافعية في الوقت ذاته، فالملكة من الناحية الواقعية، قتلت ابنها ألبانيا وحبيها الكونت أوليوس، ولكنهما استطاعا الالتقاء والطيّان معاً في الأجواء الأثيرية، من منظور لا يتردد الواقعيون في عدّه وهماً لأنه ما فوق واقعي، أما النماذج البشرية ما فوق الواقعية، فترى في هذه الأحوال حقيقة واقعة، فالكاتب اللبناني الصوفي جبران خليل جبران (1883 - 1931) يرى ما فوق الواقعي أكثر يقينية مما هو واقعي، وهو ما تقرُّبه من اعتبارات فلسفية كالتي أدلى بها الفيلسوف اليوناني أفلاطون Plato (428 - 347 ق. م.). على أننا نكون أمام اعتبار وجداني على قدر من الأهمية، عندما يعتقد فيلسوف كالبيوناني الرواقي إبيكتيوس Epictetus (50 - 138) بالنفس الخالدة الحرة، وهو ما يعني أن قتل الإنسان غير قادر على قتلها أبداً، وعلى افتراض أنه يؤمن بهذا المبدأ، فإنه سيكون حراً تماماً، وبناء على هذا التنظير، فطوى الحبيبان المذكوران على الاعتقاد السابق، وعلى الرغم من قتلهما، بقيت نفسيهما الخالدتان الحرتان متحدتين معاً، والفارق

كبير بين اتحاد روحي بين عاشقين في العالم الماورائي، واتحاد شهوي مرفوض إلهياً في هذا العالم وفي العالم الماورائي، على ما هو عليه الحال بين العاشقين ياولر وفراشيسكا، على ما أورده طنتي أليغيري في (الكوميديا الإلهية). والقارئ العادي يشعر بارتياح عام عندما يقرأ حكاية الملكة والحبيبين المظلومين، لأنها تنطوي على إشادة بالحب، وعلى اعتبار يرى فيه قوة أقوى من الموت، ولكنه يشعر أيضاً أنها حكاية غير واقعية، وعلى افتراض أنه اطلع على ما هو يقيني وما فوق واقعي في الوقت نفسه، لدى جبران خليل جبران أو أفلاطون، فإنه لن يشعر بوجوده إزاء أقوال احتمالية، ومما ينتمي إلى الخيال والوهم؛ بل بوجوده أمام الحقيقة التي ترنو النفس البشرية إلى إدراكها حدياً، والاتحاد بها، وأمام هذه الحال فإن «الحلم» في مسرحية الكاتب السويدي التي تنتهي برؤية الأفعوانة الهائلة الحجم، إنما هو «الحلم» الذي أدرك الهدف الذي يصبو إلى بلوغه، واتحده، وهو ما يعني أنه ينطوي على إدراك حدي يقيني وما فوق واقعي. وفي (مسرحية حلم) يقدم الكاتب السويدي إشارة إلى أن الحب يلطّف المعاناة الإنسانية، وعبر إمكانية الاتصال إلى عالم سماوي نظيف، يقدم الإشارة التي تجعل نظره مدعة تنطوي على التنازلية، على أننا أمام أحلام في الواقع المنظور على الأقل، فالشاعر والمفكر أبو العلاء المعري (973 - 1058) يفترض أن الحياة مليئة بالعيوب والمعاناة والأدس، وأنها تحتاج إلى طوفان ينظفها من أدرانها العالقة بها، من دون أن يتجاوز هذه الحدود في اتجاه تفاؤلية غير واقعية:

لو تعلم النحل بمشتاتها	لم ترها في جبل تعسل
والخير محبوبٌ ولكؤه	يعجز عنه الحي أو يكسل
والأرض للطوفان مشتاقه	لعلها من دري تغسل
قد كثر الشرُّ على ظهرها	وأثم أطرسيل وأطرسيل
وأمرت أفعالُ سكانها	فهم ذئاب في الفضا عسل

وهذه النظرة الواقعية ربما تكون أكثر أهمية من نظرة أغوست ستريندبرغ، وأليخاندر كاسونا، فعلى افتراض أن الكائن البشري يتقدم في اتجاه أرقى، وأقدر على تجاوز الأدران والعيوب العالقة به، فإن النظرة الواقعية تمهد السبيل أمام الارتقاء

الإنساني، وهو ما تغيبه النظرة الرومانتيكية أو التعبيرية؛ أي إنها تعدّ حالة النقصان والمعاناة في الحياة البشرية، غير قابلة للملؤة، ونحن إزاء هذه الحقيقة، أمام نظرة تشاؤمية وليست تفاؤلية، وعلى الفور تتغير النظرة العامة إلى تنظيرات أبي العلاء المعري التي تبدو تشاؤمية، وتفتح باب التفاؤلية أمام الناظر إلى الحقائق الممكنة الوقوع. وفي هذا السياق يبدو الشاعر والمفكر الإيطالي جياكومو ليوباردي Giacomo Leopardi (1798 - 1837) متشائماً تماماً، فقد تبنى مذهب اليأس الكامل، وعدّ العيوب والنواقص السيكولوجية والأخلاقية البشرية دائمة، وغير قابلة للملؤة، وامتلك نظرة واقعية جريئة بالمقارنة مع ما أبداه أغوست ستريندبرغ وأليخاندر كاسونا من تفاؤلية، متكلّة على الحلم السريالي أو التعبيري اللاواقعي. والنظرة الواقعية المتشائمة ربما تكون أيضاً أكثر أهمية من الرومانتيكية أو التعبيرية الحاملة، فالتغيير لن يحدث بأي اتجاه، إلا عندما يكون الكائن البشري واقعياً، وهكذا فإن أدباء حاروا على شهرة عالمية، كالشاعر الإيطالي دانتي أليغييري يحافظون على الواقع السيكولوجي الأخلاقي لقائهم، باستمرار واقتدار، والرؤية الحاملة التي دافعوا عن مكنوناتها، والتي تنطلق من الواقع الحافل بالتدهور الأخلاقي، تشاؤمية على غرار الرؤية للتعبيرية لدى الكاتب السويدي، لأنها تعدّ المعاناة والرذيلة نقطة الاندواء، وتفاؤلية أيضاً، لأنها تنتهي من الشاعر الإيطالي بالمعرفة والفضيلة، ووفق الكاتب السويدي باحتراف القصر، وانتهاء الوجود الواقعي للنماذج البشرية المعروضة، ومتاعها الدنيوي، ونمو أفعوانة هائلة الحجم على كل هذه الانقراض. وثمة فارق كبير بين الانتقال من معرفة ظاهرية وحسية باطلة تترافق مع الرذيلة، إلى معرفة عقلية وحسية متعالية تترافق مع الفضيلة، وبين ما أبداه الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire (1821 - 1867) الذي نضر من الرومانتيكية، واعتقد بأن الرذيلة والقبح حقائق واقعة، وأن الفضيلة والخير من إنتاج الفن وحده، وهو عندما يكتب قصيدة تحت عنوان (سمو) ويطلب إلى روحه أن تتعالى فوق الأدراة الواقعية، فإنه يبقى بعيداً عما أورده أغوست ستريندبرغ:

فوق البرك وفوق الوديان، وفوق الجبال والغابات والسحب والبحار؛
بعد الشمس وبعد الأثير؛ بعد حدود الفلك المكوكب؛
أنت يا روحي تجولين بخفة كالسباح الماهر مترنحاً فوق الأمواج؛
وإنك لتمخرين في أعماقها العظيمة بللة كبيرة قوية.

طيري عن هذا العفن العريب؛ تطهري في الآفاق العليا،
واشربي ذلك الرحيق السماوي، تلك الشعلة الصافية التي تملأ الأجواء الشفيفة،
وراء الضجر ووراء الأحزان التي تجثم بثقلها على الوجود الغائم.
ما أسعد الذي له جناح قوي يطير به حيث الضوء والهدوء؛
ذاك الذي تشبه أفكاره أفكار العصفائر التي تطير كل صباح نحو السماء في
أسراب؛ ذاك الذي يخلق فوق الحياة، ويفهم في غير عناء لغة الزهور والأشياء
الصامتة.

فالمسو الذي تكلم عنه شارل بودلير وهم بالفعل من منظوره الذاتي، وليس أكثر
من وهم، ولن يكون حقيقة أبداً، وهو ما يجعله يفترق افتراقاً كبيراً جداً عن نماذج
طبيعية أو تعبيرية كأغوست ستريندبرغ، ونماذج تورطت في الرذيلة وانتقلت من
طور غير أخلاقي، إلى طور أخلاقي فاضل، على ما هو عليه الحال لدى ليو
تولستوي Leo Tolstoy (1828 - 1910) في روسيا، وأبي واس (762 - 813) في
العصر العباسي، وأوسكار وايلد Oscar Wilde (1854 - 1900) في العصر
الفكتوري؛ وأكثر من هذا، فإن ادعاء شارل بودلير بحمل إمكانية قيام أحدهم
بالانطلاق خارج نطاق الكهف الأفلاطوني، في اتجاه المعرفة العقلية والحدسية،
وإدراك اليقين الذي تمثله مثل الخير والحق والجمال، إمكانية غير واردة، وهو ما
يؤكد مرة أخرى أن سموه وهم، وليس له أن يكون يقيناً. والواضح أن الرمز
والأسطورة في (مسرحية حلم) يمتزجان بالواقع السيكلولوجي الأخلاقي الذاتي
امتزاجاً كاملاً، فالصلوات التي تلاها القديس برنارد Saint Bernard (1090 -
1153) طرقت أسماع دانتي أليغييري، والأفحوانة الهائلة الحجم التي ترمز إلى
السمو الرفيع، شاهدها عياناً كل من شاركوا في المسرحية، وهم ممثلو الإنسانية وفق
أغوست ستريندبرغ، ويبدو أنه ما من أبطال في عرف هذا الكاتب على شاكلة أبي
الطيب المتنبي (915 - 965) ممن تمكنهم إرادتهم القوية من تجاوز النواقص
والعيوب السيكلوجية الأخلاقية بالمعنى المؤلف؛ ففي قصيدة له يعاتب فيها سيف
الدولة الحميلتي ترد أبيات له يقول فيها:

ويهدنا لو رعيتم ذاك معرفةً إن اطعارف في أهل النهى ذمُّ
كم تطلبون لنا عيباً فنعجزكم ويكره الله ما قانون والكره

ما أبعد العيب والنقصان عن أنا الثريا وذان الشيب والهوى

وفي الوقت الذي يركّز فيه أغوست ستريندبرغ على عامة الناس، فإن الكاتب البريطاني توماس كارليل Thomas Carlyle (1795 – 1881) احتفى في كتابه (الأبطال) بأولئك الذين مثلوا البطولة خير تمثيل في تاريخ العالم، على جميع الأصعدة الحياتية، وكذلك احتفى الكاتب الأمريكي رالف والدو إيمرسون Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) في كتابه (ممثلو الإنسانية) بالأبطال الذين أنجبهم الشريعة في أزمنة وأمكنة متنوعة. وعلى الرغم من اضطرابات الكاتب السويدي السيكلولوجية، وتنقله بين تيارات ماورائية أخلاقية متنوعة، فإنه أبقى على اعتقاده بالعقلانية الأخلاقية، والمعرفة الحتمية التي تطوي عليها الأحلام الرومانتيكية والسرالية، وما من اضطرابات مماثلة مأثورة عن الفيلسوف اليوناني العقلاني الأخلاقي سقراط، ومع هذا فإن الإرادة لدى كليهما أخلاقية قلبياً، والعقلانية غير قادرة على الانفصال عنها، وما من سبل أمامها غير التعبير عن مكوناتها التي تطوي عليها، والدفاع عنها، والإشادة بها، وبالمقابل امتلك أبو العلاء المعري تكويناً إرادياً أخلاقياً، وإرادياً أرسقراطياً، وعقلانية مستقلة، في حين امتلك فريدريك نيتشة تكويناً إرادياً أرسقراطياً، وعقلانية ماطفة بلسانه، وإبه لمس اللانث تماماً أن المفكر السفسطائي القديم بروديكوس Prodicus (465 - 395 ق م) اضلوى على الأخلاقية المفصولة تماماً عن العقلانية التي امتاز بها، وهو الذي كتب (اختيار هرقل) الذي اختار طريق المفضلة الوعر، وتجنب طريق المتعة الهين الشأن، وتبنى المذهب الطبيعي العقلاني، في الوقت الذي لم يفصل فيه أغوست ستريندبرغ بين هذا المذهب الطبيعي وبين الأخلاقية، وأكثر من هذا فإن كتاباً مفكرين كاللبناني جبران خليل جبران، والفرنسي جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) اندفعوا إلى أقصى مدى في المذهب الطبيعي، عندما امتدحا حياة الفطرة الأولى، التي عدّها خيرة تماماً، وهو الاندفاع الذي يعني أننا أمام بدائية افتراضية طوباوية فطرية، وعلى افتراض أن هذه النزعة وجدانية حاملة، فإن بروديكوس المفكر السفسطائي القديم، يكون ممن أحرزوا تقدماً هاماً عندما أشاروا إلى أن البدائية بالمعنى المذكور، تطوي على اعتقادات أسطورية خيالية في كل الأحوال، والواقع أننا أمام إنجازات فكرية هامة ينطوي عليها الفكر السفسطائي، الذي ما يزال حضوره قائماً في العالم، على الرغم من الحملات التي شنّها ضده سقراط وأفلاطون وأرسطو

Aristotle (384 - 322 ق. م). ومما تجدر الإشارة إليه بشأن الرمز العلوي الذي تمثله الأفعوانة الهائلة الحجم، أن جميع النماذج البشرية في (مسرحية حلم) تراها عياناً، وفي متن المسرحية تبدو النماذج المذكورة قادرة على رصد الألوهية التي تمثلها ابنة الإله اندرا، وعلى رؤيتها والتحاور معها، وأمام هذه الحال نكون أمام اختبار صوفي متقدم جداً، استطاع الانطواء عليه كل من ظهر في المسرحية، واللافت أن هذا كله يحدث تلقائياً، ومن دون عناء عظيم، فالفيلسوف الروماني الرواقي لوشيوس أنايوس سينيكا Lucius Annaeus Seneca (4 ق. م - 65) يؤكد أن اختبار الذات الإلهية، على افتراض أنه واقع في حدود الإمكان، يترافق مع غبطة ووجد تفيض الروح أثناءهما، والشاعر عمر أبو ريشة (1910 - 1990) في قصيدته (مع المعري) يؤكد أن هدفه، وهدف أي كاتب بشري آخر، رؤية الذات الإلهية أخيراً، غير أن هذا لا يحدث من حراء الحاجة إلى محادثات ومكائد طويلة الأمد:

أترى الوجود مذهبك السستري **نرىنا أسراراً عرياناً**
لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله **في نيشوة الشعور عياناً**
ذلك أقدامنا نعلل بالأعشاب **حيناً وبالحصى أحياناً**
وحقسي الوجود ما انفك لا **ينبض قلباً ولا يرف لساناً**

وفي الوقت الذي اعتاد فيه الأخلاقيون أن يربطوا الرذيلة بالمعاناة، فإن أغوست ستريندبرغ لم يأت بأي جديد أو رأي مستحدث في هذا الشأن، وهكذا فإن المعاناة الشرية بدت ظاهرة تنتمي إلى ما هو غريب وعشبي، وغير عقلاني أو مفهوم، ولقد أحسن أبو العلاء المعري، والفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) عندما ربطا المعاناة بالأفعال الإرادية، بصرف النظر عن قضية الرذيلة والفضيلة، في الوقت الذي أعلن فيه فريدريك نيتشة أن الحياة بطبيعتها تنطوي على المعاناة، وأن الكائن الإرادي المتفوق قادر على اقتبالها واحتوائها. والمسرحية تبدأ بهبوط ابنة الإله الهندوكي إندرا Indra إلى الأرض، كي تتعرف إلى طبيعة الحياة الشرية، فلا ترى فيها غير المعاناة والعيوب المتنوعة، ومما تردده أن البشر بؤساء، وهم أحوج ما يكونون إلى الرثاء والشفقة، التي تترافق مع الاستهزاء بهم، لأنهم غير قادرين على تجاوز بؤسهم وشقائهم، والهام هنا أن الإله إندرا غير مفصول أبداً عن اعتقادات البشر، والمثل الماورائية الأفلاطونية غير

مفصلة عن الكهف الأفلاطوني، وثمة محاولة رمزية أسطورية غير عقلانية أو فكرية فلسفية، لتفسير الانحدار القائم في دنيا الكائنات البشرية، فالإله براهما Brahma يمتزج بالعنصر الأرضي، وتختلط المعاناة الإنسانية والأخلاقيات بالماورائيات اختلاطاً تاماً، وغير قابل للانفصام، وبراهما هو الخالق في علم الأساطير الهندية، وهو يشكل ثالوثاً مع فيشنو الحافظ، وشيفا المدمر، ومما هو لافت حقاً في قصيدة (أغنية إلى الرياح الغربية) للشاعر الإنكليزي الأفلاطوني بيرسي شيلي Percy Shelley (1792 - 1822) أنه يصفها بالخالقة والحافظة والمدمرة:

يا رياح الغرب العاصفة، يا نفساً ينبعث من كيان الخريف،
أنت يا من تساق أمام وجودك الخفي الأوراق المليئة،
كاشباح تولي هاربة من ساحر،
صفراء وسوداء وشاحبة وحمراء محمومة،
جموع روعها الوياء أنت
يا من تحملين البذور المجنحة في عريتك،
إلى مثواها المظلم الشاقي، فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة،
كانها جسم قد ثوى في رومسه،
حتى تجيء أختك اللانوردية ربح الريح،
وتنفخ في بوقها فوق الأرض الحاملة،
فتدفع البراعم الحلوة أسراباً تغتذي في الهواء،
وتملأ السمل والتل بالعبير والألوان الحثة.
أيتها الدروح الماتجة المائمة في كل مكان،
أيتها المخربة الحافظة اسمعي اسمعي!

ونحن أمام امتزاج الإلهي بالأسطوري لدى هذا الشاعر، وعندما انتقد الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة المثل الأفلاطونية، فإنه أشار إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بما هو أسطوري. والإله إندرا هو الإله الفيدي Vedas الأكثر احتفاء به! أي إله الأجواء والعواصف والمطر والحرب أيضاً، وفي الديانة الهندوكية Hinduism احتلت الآلهة براهما وشيفا وفيشنو أهمية أكثر منه، وفي حروبه ضد أعدائه، يستخدم الصاعقة والرمح والسهام والصنارة، واللافت أنه أفرط في الاستمتاع بأسباب الترف،

واندفع وراء شهواته الحسية، واستهلك بإفراط المشروب الإلهي المُسكر «سوما» وعندما حكم جزءاً من الفردوس العيني، أرسل الحوريات السماوية من أجل إغراء الرجال الزاهدين، وإسقاطهم أخلاقياً، وهذه الحقائق حول الإله إندرا تجعل منه إشكالية على قدر من الأهمية، فهو على صلة وثيقة بما هو علوي، وما هو دنيوي حسي أيضاً، وأكثر من هذا فإنه يحاول إغراء الزاهدين، والعودة بهم إلى ما هو دنيوي وحسي، وثمة إشارة في فلسفة أفلاطون إلى أن «الكهف» الذي يضم أولئك العالقين في شبكة المعرفة الحسية، على صلة وثيقة بالمثل العلوية، وأن الاكتفاء بهذه المثل العلوية، وإغفال الكهف ومكوناته، شأن غير قائم في هذه الفلسفة، ومما يدعو إلى التأمل والحيرة بأقصى احتداد متوقع، إهمال جبران خليل جبران لما هو دنيوي وحسي، واعتقاده بأن الروحي هو اليقيني، وسعيه إن هو استطاع إلى تحقيق أهدافه، إلغاء المعرفة الحسية تماماً، والاكتفاء بما هو روحي، ووفق هذا الاعتبار نكون أمام أفضح أنواع التكرار للواقع الأرضي، وأعظم رغبة تهدف إلى اكتفاء الروحي ببلاته فقط، وأمام هذه الاعتبارات يبدو الإله إندرا، والآلهة الهندوكية الأسطورية، وأغوست ستريندبرغ في نهاية المطاف، أكثر واقعية من جبران خليل جبران، وفي كل الأحوال يبدو التفسير الصادر عن تكوين سيكولوجي أخلاقي، يشكل على طاقة الخيال اختزالياً، على خلاف التفسير الفكري الفلسفي الواقعي لدى نماذج كأمي العلاء المعري، ويبدو أن كتاباً مفكرين كالفرنسي جان جاك روسو أبقوا على النظرة الاختزالية، عندما أعلنوا أن الإنسان في حالة الفطرة، يكون خيراً، غير أن الحياة الاجتماعية وتعقيداتها، تجعله غير أخلاقي وفاسداً، وأمام هذه الحال كتب (العقد الاجتماعي) كي يمكن البشر من العيش وفق مبادئ أقرب ما تكون، إلى حالة الفطرة الأولى، بالنظر إلى أن العودة إلى الحياة الأولى الخيرة، غير واقعة في حدود الإمكان، وهو وإن أنكر الوحي فقد اعتقد بالربوبية Deism؛ أي إنه أبقى على ما هو ماورائي. وكمثله كتب جبران خليل جبران قصيدة (المواكب) التي يدعو فيها إلى حياة الغاب البدائية، وأخيراً تقدم تقدماً واقعياً وغير تعبيري، عندما كتب (النبي). وهذان الكتابان المفكران قادران على استعمال ملكة التفكير، غير أن السيكلولوجية التي اتصفا بها، أجبرت عقليهما على البقاء في حير تلك السيكلولوجية، وعذما خير معبر عن الطبيعة البشرية، والدفاع عن مكوناتها في إبداعاتهما، ويبدو أن أغوست ستريندبرغ في سياق تعبيري، قدّم إبداعاً شبيهاً في جوهره، من دون أن يتجاوز

السيكولوجية الذاتية التي بدت له موضوعية أيضاً. ومرة أخرى يبرز التحدي الفكري الكبير الذي أثاره رواد الحركة السفسطانية القديمة، فالفيلسوف جورجياس (483 - 375 ق. م.) يعتقد أنه ما من شيء موجود، وعلى افتراض أنه موجود فإن إدراكه غير واقع في حدود الإمكان، وعلى افتراض أنه موجود وقابل للإدراك، فإنه غير قابل للإيصال إلى الآخر. وفي (مسرحية حلم) تبدو ابنة الإله إندرا موجودة، بالإضافة إلى كل ما هو إلهي، والأقحوانة الهائلة الحجم موجودة أيضاً؛ وأكثر من هذا، فإن النماذج البشرية كلها قادرة على إدراك هذه الخبرة، وإيصالها إلى الآخر، وهذا كله يعني أن شكية Skepticism أمثال جورجياس النامة، انقلبت إلى يقينية تامة لدى أمثال الكاتب السويدي. واللافت أن الشاعر الانكليزي الرومانتيكي التحرري الوثني جون كيتس John Keats (1795 - 1821) الذي اتكل على طاقة الخيال، ونفر من العقل الدؤوب، استدل الأساطير اليونانية بالديانة التي انتمى إليها، وانتهى عبر الاحتماء بالحماليات، وإدراج الإثارية والشفقة والحنو، إلى ما انتهى إليه دانتى أليغييري، وأغوست ستريندبرغ، وأيضاً يبدو أن قدماء كالشاعر اليوناني هيزود (Lived 8th Century BC) ومحدثن كاللناني جبران خليل جبران والبرازيلي باولو كويلهو Paulo Coelho (Born 1947) اعترفوا بالماورائي والأسطوري والخرافي والعلمي في الوقت ذاته، وأشاروا إلى أن الماورائي ينطوي على الحقيقة من دون غيره. وتبقى النماذج الموجودة في الحيز السيكولوجي الأخلاقي، كأغوست ستريندبرغ، وجبران خليل جبران، مالكة أفقاً أكثر اتساعاً، لأنها تهتم بالتراث الديني الأممي، وهو ما يجعلها مقرومة لدى أتباع الديانات كلها، وعالمية الانتشار، على خلاف من يعبرون عن وجهة نظر الديانة التي ينتمون إليها. والواقع الأرضي في مسرحية أغوست ستريندبرغ يستدعي السماوي ويستحضره، وفي قصيدة (الاستور أو روح العزلة) للشاعر الانكليزي الأفلاطوني بيرسي شيلي، يحدث ما هو شبيه بالحال التي يصفها أغوست ستريندبرغ، فالعنصر الأفلاطوني الماورائي في كيان الشاعر، يهبط إلى العالم الدنيوي، ويرى المعاناة والقيح ويتسامى، إلى أن يعود إلى منبعه الإلهي الذي تبعث منه، من دون أن يخلو هذا التسامي من عراقيل ذاتية، كذلك التي اعترضت دانتى أليغييري في (الكوميديا الإلهية) وجون بنيان John Bunyan (1628 - 1688) في (رحلة الحاج)، وإنه لمن الغريب أن يعدّ أحدهم بيرسي شيلي غير مؤمن نتيجة لما ورد في إحدى كتيباته؛ فإيمانه بالمثل

الأفلاطونية إيمان وليس شيئاً آخر، وإيمان أحدهم بالإله إندرا وابنته إيمان وليس شيئاً آخر، ولقد أفلح الشاعر المهجري البسيط إلياس فرحات (1893 - 1976) عندما دعا في إحدى قصائده إلى التسامح والتكافل الإنساني بصرف النظر عن موضوع الإيمان:

يا جازَ جازَ عليّ الظالمون كما جادوا عليك فلم نرحلْ ولم نثر
نخشى الغريبَ ونخشى بعضنا حلَّ البلاءِ شكونا الضيمَ للقمير
فبما التقاطعُ والأوطانُ تجمعنا قمْ نغسلِ القلبَ مما فيه من
ما دمت مُحترماً حقِّي فانت أخي أمنت بالله أم أمنتَ بهلِ الحجرِ

والواقع أنه ما من مسوّغٍ للتساخر بين أغوست ستريندبرغ الذي يعتقد رمزياً بالإله إندرا، والفيلسوف الألماني آرثور شوبنهاور الذي يعتقد بالإرادة الكونية اللاعقلانية العمياء، والشاعر الإنكليزي جون كيتس الذي احتسب الأساطير اليونانية، والكاتب السويسري هنري فريدريك أميل Henri Frederic Amiel (1821 - 1881) الذي اشغل إشغالاً عظيماً بالمثل الأعلى، والشاعر اللبناني إلياس فرحات الذي تعاطف مع جميع أنواع الإيمان، ما داموا جميعهم قد أقرّوا مبدأ الشفقة والحنو بين الكائنات الشريفة. ومما نُعلنه إندرا لدى هبوطها من السماوات العلى إلى الأرض، أنها قادمة كي تحرّر الضابط المسجون في قصر يتامى علوه باستمرار، ونحن أمام هذا الاعتبار حيال رؤياها الضابط، الذي يتلذّذ لكونه مضطراً كي يحرس الجياد، وينظف الأسطبلات، ويجرف القمامة على الدوام، وهو ما يعني أن لدى ابنة الإله إندرا خبرة ذاتية قبل أي شيء آخر، وإلى جانب هذا يعاني الضابط من ظلم الناس، على الرغم من مكانته التي تفترض امتلاكه من القوة قدرًا لا يمتلكه الآخرون. وفي سياق أخلاقي عدّ الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى (530 - 627) الإنسان يميل بالفطرة، إلى ظلم أخيه الإنسان:

ومن لم يُصانفْ في أمورٍ كثيرةٍ تُضرُّسْ يانيداً ويوطأ بمنسَمِ
ومن لم يذدْ عن حوضه بسلاحِهِ يُهدِّمُ ومن لا يظلم الناسَ يُظلمِ

وهو شأن أرقّ الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي الأفلاطوني بيرسي شيلي، إلى درجة كبيرة، ويبدو أن الوقائع القائمة دفعت الشاعر والمفكر الإيطالي جياكومو

ليوباردي إلى أن يعدّ العنالة وهماً، كغيرها من الأماني البشرية الطيبة أو الأخلاقية، ومما يقال إن اتصافه بالميزات الأخلاقية الرفيعة شأن حقيقي وغير زائف، وهو ما يفرض أن يكون في نظر ذاته، حلماً أو وهماً واقعياً، وهذا الإنجاز الثاني يقابل الحلم الأخلاقي الطيب في (مسرحية حلم)؛ أي إنه يقابل رمز الأقحوانة الهائلة الحجم، ومثلما أعلن أن المعطف الإنساني يلطف المعاناة البشرية على الأرض، فإن ابنة إندراً تعزّي الضابط، وتخبره أن الحياة شاقة، ولكن الحب يخفّف الشقاء الإنساني فيها. وفي قصيدة «السيدة الجميلة القاسية» للشاعر الرومانتيكي الانكليزي جون كيتس، يحلم الفارس القوي بلقائنها، ويلقاهما بالفعل، غير أن هذا الحلم يتلاشى، ويعتريه الشحوب والأسى لما حلّ به من هوان، وفي قصيدته (أنشودة عن الشعراء) يتجاوز هذه النوعية من الأحلام في اتجاه أحلام تتعلق بما هو غيبي وغير منظور:

يا شعراء العاطفة المشبوبة والمرح،

لقد تركتم أرواحكم على الأرض!

الكم أرواح في السماء أيضاً

تعيش حياة ثانية في بقالج جديدة؟

نعم وإن أرواحكم تلك التي في السماء

لتتصل بافلاك الشمس والقمر،

بضجة الدينابيع العجيبة،

وأحاديث الأصوات الراجعة،

بهمس أشجار السماء،

وتعامس بعضها مع بعض وهي جالسة

في راحة رخية على مروج الفردوس،

حيث لا ترعى سوى ظباء ديانا،

تحت خيام زهور الأجراس الزرقاء الكبيرة،

حيث تنضوع الأقاحي بعبير الورد،

ويتنضوع الورد نفسه بعطر لا تعرفه الأرض،

حيث لا يصدح البلبل الذي استغرقته النشوة

بأعنية خاوية،

وإنما يصدق بالحقيقة القدسية
المذمومة ألقائاً فلسفية منسابة،
ويحكايات وتواريخ ذهبية
عن السماء وأسرارها.

واللائت أن الضابط ينتظر أمام باب مغلق فتاته الوهمية فيكتوريا، وثمة إشارة إلى أن الباب يُخفي وراءه سرّاً عظيماً، ولعله سر الكون والحياة البشرية، ووفق المعطيات السابقة يبدو أنه ينتظر شيئاً ينتمي إلى المعرفة الحسية، وليس إلى المعرفة العقلية الحديثة، وهو ما يجعله شيئاً باطلاً. وبالإضافة إلى هذا كله، يشعر الضابط بأن الحياة لم تنصفه أبداً، وبأن الجور الذي لحق به في طفولته الباكّة، غير مجرى حياته تماماً، وهذا كله يقربه من نموذجي أوريل والخالة جينوفيفا في مسرحية (المزول ذو الشرفات السبع) للكاتب الأسباني أليخاندرو كاسونا، وفي رؤيا تعرض له، يتكلم مع والده والدته التي طالبت أن يكف عن عذ نفسه مظلوماً بطريقة مماثلة تقريباً، لما حدث للشاب أوريل الذي اعتاد أن يتكلم مع والدته وأقاربه عبر الرؤى، وينتظر أيضاً الضابط فتاته الوهمية، مثله اعتدت الخالة جينوفيفا أن تنتظر خطيبتها الذي سافر إلى أمريكا، وانقطعت أحواله أي إنها تنتظر حباً وهمياً، والبادي للعيان أن أوريل وجينوفيفا قد تغير مجرى حياتهما أيضاً بتأثير القهر والظلم، والهام هنا أنهما كنموذج الضابط، استطاعا اختبار المعرفة العقلية الحديثة أخيراً. والقارئ يكتشف بسهولة أن الحياة لم تنصف أدباء كباراً كأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وجياكومو ليوباردي، وفريدريك نيتشة؛ ومع هذا كله، فإن أياً منهم لم ينزل في اتجاه الأحلام اللاواقعية، ومما هو على درجة من الخطورة أن يندفع المظلومون في اتجاه إراقة الدماء بإسراف، والثورة الفرنسية French Revolution دليل على وجود هذه الإمكانية، والواقع أننا أمام تكوين سيكولوجي أخلاقي مظلوم تماماً، وفي الوقت الذي يشعر فيه الشنفرى (توفي 510) بأن قومه ظلّموه، وهو على صواب فيما يذهب إليه، ويقرر الانتقام، وقتل مائة من أفراد القبيلة، فإن شاعراً كأبي الطيب المتنبي ممن امتلكوا تكويناً إرادياً قوياً، يرد على الظلم، ويظلم من ظلّمه، لينتهي الأمر عند هذا الحد، ولا يتجاوزه في اتجاه الأحلام، وكأبي الطيب المتنبي، فإن الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد (543 - 569) يتوعد بالانتقام فمن ظلّموا أخته من، دون أن يكون حافزه المشاعر الذاتية الحافلة بالقهر الأليم:

ما تنظرون بحق وردة فيكمُ صَغَرَ البنونَ ورهطُ وردةٍ غُيِبُ
 قد يبعثُ الأَمَرَ العَظِيمَ صَغِيرُهُ حَتَّى تَظُلَّ لَهُ الدَمَاءُ تَصَيَّبُ
 والظلمَ فَرَّقَ بَيْنَ حَتِّي وَأَثَلِ بَكَرْتُ سَاقِيهَا اِطْنَانًا تَغْلِبُ

وإن الحوار بين الإله إندرا وابنته في بداية المسرحية ذاتي، وقائم في باطن كل الماذج البشرية التي تعرض لها المسرحية، وعلى الرغم من أن أغوست ستريندبرغ عانى من شكوك بشأن الألوهية، فإنه بقي في حيز الإيمان، وثمة إشارة سلبية في (مسرحية حلم) إلى الجسد وحوافزه، وإلى من يحاول إقامة برج بابل تكنولوجي جديد، يحتل موقع الإله في قلوب البشر، وإخفاقه في مسعاه، وأغوست ستريندبرغ ذاته اختبر هذه التجربة، عندما عدّ نفسه في وقت من الأوقات ندّاً للإله، وأخذ يفكر في كيفية الحصول على الذهب. وفي مسرحية (الشلال) للكاتب الهندي رابندرانات طاغور Rabindranath Tagore (1861 - 1941) يبدو أن السد الهائل الذي بناه المهندس الملكي يسهوتي، وإكتفاءه بالعلم والتكنولوجيا، وتنكّره للإله «بهيرافا» وغيره من الآلهة الهندوكية، يطابق الفكرة الحديثة عن برج بابل، بالانكسار على المعرفة العلمية التكنولوجية، والإله بهيراف ينطوي كالإله إندرا، على الشهواني الحسي، وعلى العقلاي الحديسي، وعلى الرغم من اتقاد الشهواني الحسي من منظور أخلاقي، فإنه مكوّن من مكونات الحياة الأساسية، في اعتقادات ونظريات تتطلع إلى العقلي الحديسي وتنطوي عليه. ويبدو أن الكاتب الإنكليزي وليام شكسبير William Shakespeare (1564 - 1616) الذي كتب مسرحية (ماكبت) وأورد في المقدمة حواراً بين الساحرات يظهر أنه موضوعي، وهو في الحقيقة ذاتي، ومما يختبره القائدان ماكبت وبانكو، قد لفت الأنظار إلى إمكانية وجود الشر الكلي في الحياة، في مقابل من يمثل الخير الكلي، وأعطى انطباعاً بأنه أكثر موضوعية من كتاب كأغوست ستريندبرغ. وعندما تصل ابنة إندرا إلى الأرض، تصفها بأنها ثقيلة وكثيفة، والغريب هنا أن يصف فريدريك نيتشة الأرض بالكثافة، لأن سكانها اعتقدوا بالمشال الزهدي، وأن يصفها سترندبيرج وصفاً مماثلاً، في سياق يدافع عن المشال الزهدي، على أن ابنة إندرا ترى المظاهر الجمالية الطبيعية، وتؤكد أنها تبعث الارتياح في النفس، وهو ما ردّه في أشعاره الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي جون كيتس الذي احتفى بالجمال الطبيعي، وغيره من أنواع الجمال، وأعطاه بعداً متعالياً، وأقر بأنه

قادر على تقديم العزاء للإنسان في حياته على الأرض، في الوقت الذي قدّمت فيه المنظومات الأخلاقية الماورائية العزاء للكانن البشري من خلال إرشاداتها الأخلاقية، وتأكيدها الاعتقادية الماورائية، ومع ذلك فإن جون كيتس التحرري الروثي، يبقى كاتباً زهدياً. والواقع أن الدارسين أحصوا عدداً من الاضطرابات السيكولوجية التي عانى منها الكاتب السويدي، ويبدو أن هذه الاضطرابات كافية كي تعرقل إمكانية تجاوزه لما استطاع جون كيتس أن يفعله في أثناء حياته، وعلى افتراض أن هذا الشاعر الرومانتيكي الذي ينطوي على ما هو شهواني حسي أو إبيقوري Epicurean، وعلى ما هو أفلاطوني متعال، وغير واقع في «الكهف» الذي يحيا فيه الإبيقوريون، تزوّج فاني بروان التي أحبها حباً جارفاً، فإن إمكانية أن يتعذّب وإياها في إطار الزواج قائمة، وأغوست ستريندبرغ تعثر في زواجه ثلاث مرات وأخفق، وعدّ الزواج التعميم والجمعيم في الوقت ذاته، وفي مسرحيته ثمة إشارات إلى الزواج والحب والمتعة، وما تخلفه من أسى وألم، فالصايط الذي يلتقي والدته المريضة، ووالده والخادمة في البيت في أثناء الحلم، يستمع إلى حوارهما، وما فيه من تأكيدات على أن كلا منهما عذّب الآخر، لأنه لم يستطع القيام بما هو أنزل، وأنها على الرغم من أجواء الكره أحياناً، فإنهما يقبلان على حبهما، ويرفضان الكره، وثمة إشارة سلبية من الوالد إلى الخادمة، تؤذي شعورها، والوالدة تحذره من إيذاء مشاعر الآخرين، وتذكّره بأنها كانت خادمة في يوم من الأيام، والوالد يتنبّه إلى أن إيذاء شعور فرد يتوازى مع الإحسان إلى فرد آخر، وأن الهدف الأولي ليس إيذاء الشعور، وهو ما يوحى بأنهما غير قادرين على التحكم بالأحوال التي تفرض وضعاً إنسانياً معيناً. وفي حياته اختبر أغوست ستريندبرغ معنى الأرستقراطية، وطبقة الخدم، في بلاده، وهو ذاته ولد من زواج والده الأرستقراطي، من خادمته، وأطلق على إحدى سيره الذاتية عنوان (ابن الخادمة) وعلى أخرى (الجمعيم)، وهي فترة أمضاها في باريس، وتوقف في أثناءها عن الكتابة الإبداعية، نتيجة انهيار عقلي أصابه، وفيما بعد ابتدأ بكتابة تعبيرية الطابع، وطبيعية أيضاً في بعض الأحيان، من مثل ما فعل في مسرحية (رقصة الموت) التي يركّز فيها على العداوة بين الزوجين، مع إمكانية وجود مشاعر طيبة في تضاعيفها. ومن الناحية الإيمانية تنقل بين اعتقادات دينية شرقية متنوعة، على أنه تأثر بسلفه العالم المتصوّف عمانوئيل سويندبورغ Immanuel Swedenborg (1688 - 1772) الذي أثر في الكيفية التي أخرج بها إبداعاته التعبيرية، وهناك من

يتبنى تيارات إنسانية غير صوفية في جوهرها بالمعنى التقليدي، وإن كانت صوفية من حيث اهتمام أتباعها بالارتقاء الجواني المطرد، كالنموذج الواقعي الاشتراكي الذي يرى تقليدياً أن عمانوئيل سوينبورغ تراجع في اتجاه الصوفية، وعلى الرغم من أن فلسفة الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط Immanuel Kant (1724 - 1804) الأخلاقية تلتقي تماماً مع الأخلاقية الزهدية، فإنه انتقد مذهب عمانوئيل سوينبورغ الصوفي، ووفق هذا المعيار فإن طبيعة أغوست ستريندبرغ تراجعت في اتجاه التعبيرية التي تنبأها، وأمام الإشكاليات الحياتية المتنوعة أعلن أن المرء الذي يفتح باب الحياة ويدخلها بالتدافع، سوف يكون على أهبة الانحدار في اتجاه اليأس، والشعور بالانخداع، والأداء العلمي، وأنه من الأفضل أن ندع الحياة وأحداثها تمر أمامنا كمكب زاه من دون أن نقيمها، وعندها سيكون واقعاً في نطاق الإمكان التصالح معها، وفي هذا السياق يبدو الكاتب الألماني الواقعي الاشتراكي بيرتولت بريخت Bertolt Brecht (1898 - 1956) ممس تسوا النزعة التعبيرية في بداية حياتهم الإبداعية، وأن أداءه اتصف بالعدمية Nihilism من الناحية الأخلاقية، فالقيم التقليدية لا أساس لها، والوجود لا غناء فيه، وأخيراً نبى الفكر الواقعي الاشتراكي. وعندما يحاول الضابط فتح الباب الذي تتوارى وراءه كما يتوهم، حبيبته فيكتوريا، أو لغز الكون على ما تقرره بعض النماذج في المسرحية، فإن الشرطي يمنعه، فيتدخل المحامي بناء على طلب القاضي، ويكتشف القارئ حجم معاناة المحامي، نتيجة اهتمامه بقضايا الناس، وشكاواهم التي لا تقطع، وتردّي أحوالهم الناجم عن رذائلهم، وجرائمهم المتأصلة فيهم، وفي عمله يساعده رجل أعور، وآخر فقد ذراعه، ويشعر بأن الانتكاسات الإنسانية تغلغل في أعماقه، ولوئت بالأسود بياضه الفطري، وهذه الإشارة تكشف مرة أخرى، نقاط الالتقاء بين أغوست ستريندبرغ وجبران خليل جبران، وجان جاك روسو، والشاعر الإنكليزي الصوفي وما قبل الرومانتيكي وليم بليك William Blake (1757 - 1827)، والمحامي يكتشف أيضاً ابنة إندرا ويحاورها، وأخيراً يطلب الزواج منها، والواضح أن هذا النموذج الدنيوي الذي اختبره رفاة الآخرين، برانياً وجوانياً، أقدر من غيره على التطهر والزواج، ممن تنطوي على براعة علوية. وعلى كل حال يحدث الزواج بين المحامي وابنة إندرا، وهما يشعران بالسعادة، وسرعان ما تبدأ الخلافات بينهما، والمشاكل الناجمة عن تباين اهتماماتهما، وعن الفقر الذي يؤدي بهما إلى الاكتفاء بتناول الملفوف، وهما ينجبان

طفلاً، ويقرر أن سيبعث السعادة في نفسيهما، على أن مشاكليهما تتواصل، ليقرر بأنهما يمثلان بعضهما بعضاً، من دون أن يكونا هادفين إلى القيام بهذا الفعل، وأخيراً تتخلى عنه ابنة إندرا، وتلتحق بالشاعر الذي يبدو أقرب إلى العنصر الإلهي، من كل النماذج البشرية المذكورة. والحلم يتقل من مشهد إلى مشهد بصورة مفاجئة، وهو ما يحدث في الأحلام، وثمة أشياء تتكرر في أحلام البشر، وتدل على أشياء معينة أو معروفة، على أنه فيما يتعلق بالحب والزواج، يبدو أيضاً «هو وهي» فرحين في قاربهما، وكأنهما بتأثير الحب والفرح والمتعة والجمال يعيشان في الجنة، وسرعان ما تزول أفراحهما، ويختبران المعاناة والشقاء. وفي إحدى المناسبات اجتمع الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي بالسيدة جين وليامز وزوجها، واستمع إلى عزفها وغنائها، وتجوّل معهما في القارب، فأعلن أنه اختبر سعادة عظيمة، على ما أورده في قصيدته (كانت النجوم تتلألأ برّاقة في السماء)، على أنه في سياق حياتي عام، أعلن أن حياته امتلأت بالهم والفهم، وأن روحه تحلم بالعودة إلى أصلها السماوي، والزوال من هذا العالم:

كانت النجوم تتلألأ في السماء،

وكان القمر المنير يُشرق وسطها با جين العريضة،

وبدأت الأنغام تنساب من الغيتار،

ولكن غناءك زادها جمالاً،

فقد أضفى عليهما من رفته وعذوبته الكثير.

صاماً كما ينشر نور القمر الهادئ الجميل البهاء في السماء،

وهو يسطح فيها وسط ضوء النجوم الشاحب،

ولكن القمر سيخفت في بعد قليل وستبقى النجوم،

إلا أن صوتك وأنت تغنين سيظل مصدر بهجة وسرور.

وحتى لو طغى رنين صوت الغيتار،

فإن غناءك العذب سيحمل إلينا أنغام عالم غير عالمنا،

عالم تشكل فيه الموسيقى والمشاعر وضوء القمر وحدة متكاملة.

ومما يقرره أغوست ستريندبرغ أن الأسى يتبع أية متعة، وأن المتعة تخلف من

الأسى والألم ثلاثة أضعافها، وفي قصيدته (أغنية إلى الكأبة) يتغنى الشاعر جون

كيتس بالمتعة والألم، ويتقدم في اتجاه الفرح والترح، ويمتدحهما مترابطين، وهو ما يقرره الشاعر محمد سليمان الأحمد (1903 - 1981) الذي غلب عليه لقب «بلدي الجبل» في مطلع قصيدته (البلبل الغريب) بكيفية خاصة به، على أنه اتسم بالتفاوتية، في مقابل التشاؤمية التي أعلنها أخيراً جون كيتس، وأكثر من هذا فإن الحزن أو الترح الذي أشار إليه الشاعر العربي السوري يدفع في اتجاه تمكين الأخلاقية والصوفية، وهو على صلة وثيقة بالحب المتسامي وبهما، وفي هذا دليل قوي على أنه تجاوز ثنائية المتعة والألم بالمعنى المذكور:

هبيني حزنًا لم يمر بمحنة فما كنت أرضى منك حزنًا مجرباً
وصوغه لي وحدي فريداً على سيرة المكنون أن يتسرباً
فما الحزن إلا كالجمال أحبه وأدركه ما كان أنى وأصعباً

وعلى الرغم من المعاناة التي ألمت بالشاعر جون كيتس في حياته القصيرة، فإن قصيدته توحى بأنه أدرك مرحلة أفضل مما أدركه أغوست ستريندبرغ، ومن الناحية الواقعية يبدو اعتقاده واقعياً في كثير من الأحيان وعندما يطلب المحامي إلي ابنه إنذرا في ميقات تال، العودة إلى الحياة الزوجية، فإنها ترفض العودة إلى المعاناة والألم، وتفضل التحليق في الأجواء العلوية مع الشاعر، وهو يدكرها بأن الاعتناء بطفلهما واجب ينبغي أن تقوم به، إلا أنها ترفض العودة، وتقرر أن واجبهما تجاه ذاتها، وتجاه ما هو عام أعظم شأنًا. وما من افتراق بين نوعية الشاعر النبوية المذكورة، والنوعية الجوانية التي انطوى عليها الفيلسوف اليوناني أفلاطون، الذي مثل في تاريخ الفكر الإنساني، نموذج الشاعر النبي خير تمثيل، كما أدرك الدارسون من دون عناء، أن إبداعات الشاعر بيرسي شيلي نبوية الطابع. ومن المعلوم أن زعيم الديانة البوذية غوتاما بوذا Gautama Buddha (563 - 483 ق. م.) انطلق وراء الحياة التشفية الزاهدة، وأدرك النيرفانا Nirvana أو الانطفاء التام أو التعميم المقيم، وتخلّى عن ابنه راهولا المولود حديثاً، وعنه عقبه تقف في طريقه، مثلما عدت ابنة إنذرا ابنها عقبه تقف في طريق عودتها إلى جوهرها السماوي، ومرة أخرى يبدو اتفاق هذه الاعتقادات مع ما أورده الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي في بعض من أشعاره، وتحديداً في قصيدته (أدونيس) التي رثى بها الشاعر جون كيتس، وأعلن فيها أن النفس البشرية تعود إلى مصدرها السماوي العلوي، على أن المحامي يقرر

أن السعادة والمتعة تتأنيان عن القيام بالواجب الأخلاقي، وهو أمر صائب في سياقات أخرى، ويبدو أن الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط قد عدّ الواجب الأخلاقي شأنًا قطعياً ينفي القيام به، وإنه لمن الغرائب أن يرى الفيلسوف الألماني الآخر فريدريك نيتشة في الواجب القطعي شيئاً من عفن الفطاعة. ويقرر المحامي أن المتعة تتأني عن الإثم أيضاً، وأن تأنيب الضمير يتبعها، وهو نوع من المعاناة أيضاً، وفي هذا السياق عانى العالم والمفكر الفرنسي بليز باسكال (Blaise Pascal) (1623 - 1662) مما اعتقد أنه إثم ارتكبه، من تأنيب الضمير، إلى الدرجة التي أصبح فيها مضطرباً ومحموماً، وساعياً وراء الخلاص بأقصى ما يستطيع من اندفاع جواتي، وأثبت أنه أدرك خلاصه عندما خلف وراءه «المقولة» التي يقرر فيها أن خلاصه تأتي إليه من إيمانه برب الأنبياء، وليس برب الفلاسفة أو غيرهم، علي أن ماكبث وزوجته في مسرحية (ماكبث) للكاتب الإنكليزي وليام شكسبير لم يتمكنوا أبداً من تجاوز إثمهما والتطهر، وهما نموذجان ملعونان، ارتكبا جرائم مروعة، على خلاف الزوجة الطيبة كاترينا في مسرحية (العاصفة الرعدية) للكاتب الروسي ألكسندر أستروفسكي (Alexander Ostrovsky) (1823 - 1886) التي لم تستطع التطهر من إثمها، فأقمت على الانتحار، على الرغم من أنها خيرة في أداؤها العام، بالمقارنة مع ماكبث وزوجته. ولدى قيام الشاعر والمفكر الإيطالي جياكومو ليوباردي بوصف السعادة والعدالة، وغيرهما من أحوال إنسانية راقية، بأنها مجرد أوهام، ورفضه أن تكون المنظومات الأخلاقية والعلمية قادرة على إنقاذ الإنسان من الشقاء، فإنه أعلن في إحدى محاوراته، أن الأرض ليست أمّاً رؤوماً، وأنه يرغب في الموت والاندثار في لجة العدم، وهذا الموقف النشازمي يتطوي على واقعية، ورفض شامل للأحلام الموجودة في مواقف الضابط والمحامي والشاعر في (مسرحية حلم)، وفي محاوره أخرى يعدّ الإنسان يشعر بالشقاء والتعاسة، وأن جميع أنواع المسرات والمتع غير قادرة على إنقاذه من شقائه، وهو الرأي الذي يفرق عما لدى أغوست ستريندبرغ، لأنه يقرر أن المعاناة تكون جوهر الحياة الإنسانية قبلياً، ويمهد السبيل أمام إمكانية القبول بها، والتعامل معها إيجابياً، على ما هو عليه الحال لدى فريدريك نيتشة، وأبي الطيب المتنبي. والمعلوم في تاريخ الأدب العربي الحديث أن الشاعر فوزي المعلوف (1899 - 1930) كتب قصيدة (على بساط الريح) التي يدع فيها الأرض والبؤس الذي عاينه، من جراء اصطدامه بأنواع من الهموم العميقة الأثر، ويخلق في

أجواء علوية بروحه النقية التي انفصلت عن جسده، ويستشعر السعادة والفرح، غير أنه يعود إلى الأرض؛ أي إلى الواقع البائس، ويكشف بؤسه بصورة أكثر احتداداً:

وإذا بي أهوي إلى الأرض وحدي	بعد حرّيتي أكابد رقاً
تركنتني روحي وعادت ملاواها	تشقّ الشعاع في الجو شقاً
فرايتُ الدراع قربي بواسديني	ويبكى لما لقبتُ وألقى
ما براعي ما زلتُ خيرَ صديقي	لي منذ امتزجتُ بي وستبقى
باسماً من سعادتي حين أهدأ	باكياً من تعاستي حين أشقى

وفي كثير من الأحيان يخلق الشاعر جون كيتس في أجواء رؤيوية حالمة، ويرجع إلى الواقع أكثر مؤساً مما كان عليه، وثمة دليل قوي على أن إحساسه بالألم والبؤس، يدفع به إلى اختبار الرؤى الحلمية، وفي كل الأحوال، يبقى جياكومو ليوباردي أقوى منهما جواً، وفي هذا السياق ينبغي عدم إطلاق كلمة «تشاؤمي» على ما هو واقعي، وكلمة «تفاؤلي» على ما هو حاله، على أن منبع التفاؤلية في (مسرحية حلم) هو في عودة لنة إندرا والشاعر إلى أمتنع العلوي، وفي عدم عودة دانتي أليغييري بالفقار إلى الأرض، بعد بلوغه المعرفة والفضيلة في مؤلفه (الكوميديا الإلهية)، وأمام هذه الحقائق يبدو اتهام الديانة البوذية بالتشاؤمية غير صائب انطلاقاً من أنها تعترف بالمعاناة قبل أي شيء آخر، وتجتهد في إبطالها، وإدراك النيرفانا التي تعني السلام الجواني والنعيم، فالكاتب أغوست ستريندبرغ في (مسرحية حلم) كاتب تفاؤلي، وهو يطلق من المعاناة بوصفها حقيقة واقعة، ويجتهد في إبطالها عبر الاتصال بعالم علوي والحلول فيه. ومن الواضح أن الشاعر في (مسرحية حلم) أقرب ما يكون إلى تكوين ابنة إندرا، ولذلك فإنهما لم يتزوجا على ما يبدو، وهو ما حدث بين ابنة إندرا والمحامي، بطريقة توحى بأن الشاعر تجاوز في ملكاته الروحية ما لدى المحامي، وأن ابنة إندرا ارتقت جواً في اتجاه العالم العلوي، والمعلوم أن رابعة العدوية (718 - 752) التي أجبرت على احتراف الغناء، في الطور الأول من حياتها، تصوّفت ونظمت أشعاراً في حب الذات الإلهية، وأحرزت تقدماً روحياً عندما أعلنت أنها تحب الله حباً منزهاً عن الغرض، وعن

الرغبة في الظفر بالنعيم، وأرقى من أن يكون ناجماً عن خوفها من إمكانية تعرّضها للجزء في الدار الباقية:

أحبك حبّين حبّ الموى وحباً لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حبّ الموى فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهلّ له فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في هذا وذاك لي ولكن لك الحمد في هذا وذاك

وعندما عرض عليها أحد الأغنياء الطيبين الزواج، رفضت طلبه، وأعلنت أنها تكتفي بحبها لله، وأن كل ما هو أرضي مصدر للهم والغم؛ وفي كتابه (البدايع والطرائف) يروي جبران خليل جبران تحت عنوان «إرم ذات العماد» حكاية «أمنة العلوية» التي بلغت مستوى رفيعاً في ميدان الارتقاء الروحي والتصوّف، وما من إشارة إلى زواجها أو إمكانية زواجها، وجبران خليل جبران ذاته كان كاتباً شاعرياً، وروحي الميول، وصوفياً هاماً في القرن العشرين، ولقد أمضى حياته من دون زواج، على أنه اختبر على ما يرى العارفين الحب انمساقي والشهوي مع قليلات أو كثيرات، والواقع أن الشهوة ذاتها تصحّ همّاً لدى هذه الماذح الروحية، عندما يتعلق الأمر بالزواج، وليس الأحوال المعاشية التي أشار إليها أغوست ستريندبرغ في (مسرحية حلم)، وعلى افتراض أنه ما من إمكانية لتجاوزها، وهو أمر واقع من دون ريبه فإن النموذج الروحي يسعى إلى التماهي فوقها، أو إضفاء الروحانية عليها، أو تغييبها عقلياً وحسيّاً، والإبقاء على طهارته ونقاوته، وهذا المسعى يهدف في الأصل إلى إنكارها ورفضها، على أنها تبقى على الرغم من كل المكابلات الوجدانية موجودة، وهو ما يعني أن إمكانية قمع الشهوات البشرية إمكانية معذومة، وأمام هذه الحال فإن الحل الأمثل هو إضفاء شرعية عليها، أو عنّا طبيعية تماماً، أو مقدّسة بكيفية تبدو غير مألوفة لمن يراها قائمة في نطاق المعرفة الحسية، التي لن يكون لها أن تكون مقدّسة، على ما أعلنه الفيلسوف الألماني لودفيغ فويورباخ Ludwig Feuerbach (1804 - 1872) وبكلمة واحدة الاعتراف بها، وعدم التقليل من شأنها، وتقديم خطاب يتهمها بالبطلان. ووفق ستريندبرغ فإن الشاعر ينطوي على رغبة في اتجاه التحليق في الأجواء الأثيرية، وهو يرافق ابنة إندرا ويكلمها من دون انقطاع، وفي مؤلفات جبران خليل جبران ترد خواطر كثيرة تحت عنوان «رؤيا». واللافت أن

هناك ربطاً بين طبيعة الشاعر، والروحانية العلوية؛ أي إن الشاعر الحقيقي هو من يكتب على طريقة فوزي المعلوم، أو دلتا أليغيري. وفي أغانيها التي يستمع إليها الشاعر، تتغنى ابنة إندرا بالرياح والأجواء العلوية، والبحر وأمواجه، وترفض الأرض وبؤسها، وهذا الأداء يلتقي مع أداء بيرسي شيلي في قصيدة (أغنية إلى الريح الغربية) الثورية المضمون للشاعر الرومانتيكي الأفلاطوني الإنكليزي بيرسي شيلي، على أنه ما من إشارة إلى الثورة في أغاني ابنة إندرا، وفي إبداعه الفكري يتهمج الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه على الشعراء من النوعية المذكورة، ويعدّ ارتباطهم بالعلوي مرفوضاً، وهو الذي ارتضى الدفاع عن المعرفة التي تنطوي على ما يزول، وانتقاد المعرفة النقيضة. وفي (مسرحية حلم) ترد إشارة إلى الفقراء الذين يمثلهم جامع الفحم الأول والثاني، وهما يحلمان بالعدالة والمساواة، وما من إشارة إلى إمكانية حدوث صراع طبقي، على أنه في مسرحية (العزاة) للكاتب الشيلي الواقعي الاشتراكي إيجون وولف (Egon Wolff 1926) يحدث صراع طبقي بين الرأسماليين الأغنياء، والاشتراكيين الفقراء، وينتهي بانتصار البروليتاريا الكادحة، واللافت أن أحداث المسرحية عاوة عن حلم يحلم به الرأسمالي الغني مير، وعندما يستيقظ يعلم أن الثورة الاشتراكية بدأت بالفعل، وما دام الكائن البشري على الأرض، وفي إطار الواقع، فإن إمكانية انتصار الاشتراكية إمكانية قائمة، وأكثر من هذا فإن حلم مير الرأسمالي هو حلم واقعي اشتراكي، وليس طبعياً أو تعبيرياً، وفي هذا إشارة إلى أن الرأسمالي يرنو في قرارة نفسه إلى الاشتراكية، مثلما يرنو الكائن البشري غير الفاضل، في أي نظام معرفي أخلاقي، إلى المعرفة والفضيلة؛ أي إلى ما أحرزه أمثال سقراط وأفلاطون ودلتا أليغيري من ارتقاء جواني، ويبدو أن أغوست ستريندبرغ يقرر وجود طبقة غنية، وأخرى فقيرة دائماً وأبداً، أي في ظل نظام اشتراكي، أو في ظل نظام معرفي أخلاقي ماورائي، كذلك الذي يدافع عنه في مسرحيته. ومما يرد في (مسرحية حلم) الإشارة إلى الخلاف الأبدي بين أمسانة العقيدة والفلسفة والطب والقانون، فأستاذ العقيدة يعدّ الفيلسوف هراء، والطب علماً حيادياً، والقانون باعاً على الشك والارتباب، وأستاذ الفلسفة يقرر أن الفلسفة أم العلوم، وأستاذ الطب يقرر أن المعرفة الأرقى هي المعرفة العلمية، بينما يتخذ أستاذ القانون من الشك نهجاً يؤدي به إلى المعرفة، ومنذ القديم تنوعت المذاهب الفكرية، وانتشرت في اليونان القديمة التيارات التي تمثل الإمكانيات البشرية المتنوعة،

كالأفلاطونية Platonism والرواقية Stoicism والإبيقورية Epicureanism والشكوكية Skepticism وهذه التيارات واصلت حضورها في الحقبة الرومانية، وما تزال امتداداتها المعرفية قائمة حتى الآن، وثمة فارق بين أن ينتمي الأساتذة المذكورون إلى الطبقة الشعبية، أو إلى الطبقة التي تنطوي على ملكات عبقرية، ويبدو أن أغوست ستريندبرغ كان عبقرياً في السياق الشعبي، والأساتذة الذين يذكرونهم لم يتجاوزوا ما هو شعبي، ومثلما عدّ الدارسون فلسفة سقراط شعبية، فإن إبداعات أغوست ستريندبرغ شعبية، واللافت أن هناك من المفكرين كجبران خليل جبران وبليز باسكال، من انتقلوا من نوعية معرفية إلى أخرى، وعدّوا الأخلاقية الروحية أرقاها، وما من إمكانية للتوفيق بينهم وبين تيارات كالشكوكية، وأيضاً هناك إشارة إلى الرواد الكبار، وإلى التقليديين الجامدين الذين يحافظون على الشرائع القائمة، بطريقة تفتقر إلى الاجتهاد الابتكاري، والكاتب يدعو التقليديين بأهل الصلاح، الذين يعرفون من يحاول التقدم إلى الأمام بعلمه ومعارف ومواهبه، ويقرّر أنهم حرموا المحامي من نيل شهادة الدكتوراه، لأنه دافع عن قضايا المظلومين، وفي كل الأحوال يؤكد أن كل مصلح سوف ينتهي إلى الاعتقال والسجن، أو إلى الإقامة في مستشفى المجانين، عندما يعلم أنه ما من جدوى في نضاله، وهي حقيقة أدركها على ما يبدو الشاعر بيرسي شيلي الذي سعى إلى إصلاح العالم، ومات عريقاً عندما أبحر في قاربه في أثناء هبوب عاصفة عاتية، بطريقة تقدّم انطباعاً بأنه أراد الموت، وإنجاز موته الخاص به، على أن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي بشر بالإنسان المتفوق، هو إصلاحي في نهاية المطاف، إنا ما تمّ النظر إلى نواياه، والواقع أنه ما من وجود لمفكر حقيقي يسعى إلى تخريب وطنه أو أمته، أو عالمه الذي يعيش فيه، ويبدو أن إشارة فريدريك نيتشه إلى أهل الصلاح والعدل أكثر عمقاً مما لدى أغوست ستريندبرغ، انطلاقاً من أنه استطاع الخروج إلى ما هو أبعد من النظام المعرفي، الذي بقي أغوست ستريندبرغ في إطاره، ومما يقرّره فريدريك نيتشه أنهم أعداء العقل والمعرفة والإبداع، وأنهم لن يتوانوا عن إبعاد كل من يتتبع قيمة جديدة في هذا العالم. ومما يعاينه الضابط في أحلامه، السأم الناجم عن التكرار، فهو يحلم أنه في المدرسة، وأن الناظر يوجّه إليه أسئلة لا يستطيع الإجابة عنها، فيتهمه بأنه لم يبلغ النضج، وأن عليه الاستمرار في الدراسة، وفي سيرة حياته أعلن الكاتب الفرنسي الواقعي جوستاف فلوبر أن السأم يجعل معاناته عظيمة، وأن مجرد التفكير في

تناول الطعام، أو ارتداء الملابس وتبديلها، يبعث في نفسه الألم، وفي إحدى رسائله أعلن جياكومو ليوباردي أن السأم شيء ظليع في حياته، ومما أقره الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور أن مشكلة الطبقة الأرستقراطية الغنية تتمثل في السأم، وفي (مسرحية حلم) ثمة إشارة إلى معاناة الأغنياء، وإلى أن غناهم لم يستحضر معه السعادة والرضى. وفي أثناء تجوالهما يعثر الشاعر وابنة إندرا على حطام للسفن في أعماق البحر، ويتأملان في مصير الإنسان، الذي يهلك بطريقة تبدو عبثية، وهو ما يتوقف عنده الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي جورج بايرون (George Byron 1788 - 1824) في ديوانته رحلات (تشايلد هارولد) ليقرر أن البحر قادر على إغراق أقوى الأساطيل، وأن الطبيعة أروع في نظريه من الإنسان، وأفعال الحياتية:

اصغِبْ أيها المحيط العميق الأزرق ولتدافع أمواجك!

عشرة آلاف أسطول عدياً تجوب صفحتك!

إن الإنسان يترك آثاره أطلاقاً على اليابسة،

ولكن سلطانه ينتهي حيث يبدأ ساحلك!

أنت وحدك ماهما تصنع الأطلال والحطام!

وهيهات تُحدث فبك الإنسان أثراً من صنعته،

إلا أن يكون أثراً وهو بهوي في مدى لحظة وكأنه قطرة عذب،

إلى جوف عبابك الطامي وهو يُطلق حشرة مخنوقة بالفقاقبح،

ليرقد بلا لحد، ولا تدق لمنعاه النواقيس،

ولا يضمه تابوت، ولا يعلم بخبره أحداً!

إن الزمن يا بحر لا يسطر تجاعده

مهمات! على جديتك اللازوردية النضر، وما زلت تدافع بالموج اليوم

على نحو ما طلعت عليك عين أو حجر!

وفي كل الأحوال يبدو أغوست ستريندبرغ في (مسرحية حلم) ممن تطرّفوا إلى

مضمون الحياة البشرية بطريقة تمبيرية، ونفروا من النواقيص والعيوب السيكلوجية

الأخلاقية التي تكتنفها، وتطلعوا باشتياق عظيم إلى عالم علوي نظيف وخال منها

تماماً. ■

ليوبولد سيدار سنغور
Léopold Sédar SENGHOR
(2001 – 1906)

ترجمة وإعداد: مورييس جلال

نبذة من سيرة

ليوبولد سيدار سنغور

وُلد ل.س. سينغور، هذا الإنسان الزنجي المتميز عام 1906 في مدينة «جوال - البورتغالية» في السينيغال. وكان وليد عائلة بورحوارية تنتمي إلى قبيلة عريقة تدعى «سيرير» Sérére من الطائفة المسيحية الكاثوليكية. وعلى صعيد التربية والثقافة فيُضَر له أن غدا أول زنجي قبل في جامعة السوربون بباريس، ونال دبلوم «التبريز» (أي الأستاذية) في الأدب الفرنسي (1933)، وقبل أستاذاً في الثانويات الفرنسية. وخلال الحرب العالمية الثانية تمت تعينه في القوات الفرنسية المسلحة، وخطف سجيناً.

وقدّرت فرنسا عراقه أصلة، ورقّي ثقافته، (وقد كان زميل دراسة مع «بومبيدو» (الذي غدا فيما بعد رئيس الجمهورية الفرنسية)، فانتخب عضواً في البرلمان الفرنسي عام 1946، ثم أصبح في وطنه رئيس الكتلة الديمقراطية السينيغالية عام 1948. ثم وزيراً في الحكومة الفرنسية (1955 – 1956)، وفي عام 1959 تم انتخابه رئيساً للجمهورية السينيغالية عقب الاستقلال عن فرنسا، وبقي في منصبه هذا حتى عام 1980؛ حيث تنازل طوعاً، عاداً أنه قد شرع لوطنه طريق الحكم الديمقراطي الحقيقي.

فاعتزل السياسة، وأوقف حياته على التأليف والشعر، وقد كان مسعاه مثمراً، حتى إنه قد انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية، وبقي شغفه بحديثه عن الزوجية. وإليك ما قال عنها:

الزنجية:

لمي تعبير عن عرق مضطهد،
لومي تبيان طريقة ما تجعل الإنسان أصيلاً،
لومي وسيلة نضال للحرية ووسيلة جمالية،
لومي التراث الثقافي والجنود العريقة، ولا سيما روح الحضارة الزنجية،
لومي مجمل الحضارة في عالم الزنجية.
وله العديد من المؤلفات أشهرها:

- ما يأتي به الإنسان الزنجي - 1939
 - أغاني الظلال - 1945
 - مختارات زنجية ومالغاشية نازنية - 1948
 - أغنيات من أجل «ماتيت» - 1949
 - قرابين سوداء - 1948
 - حبشيات (ديوان شعر) - 1956
 - لياليات (ديوان شعري) - 1961
- وقد لقب في وطنه بـ «أمير الشعراء».

وصدرت عن سيرته:

- ل.س. سنغور، المؤلف «أرمان» غيبير Armand Guibert من دار النشر: «سينغيز» Seghers
- «مختارات حياة من الأدب الراهن المؤلف: «بيير دو بوايفر» Pierre de Boideffre دار نشر: «بيركان» Perrin

لقد قبض لهذا الكاتب الفذ أن يتمكن من «تقطيره» الثقافة الفرنسية، كما اعترف له بذلك الأدباء الفرنسيون والفرنسيون (الناطقون باللغة الفرنسية) في مدى مروره في الجامعة وتدريسه في ثانويات العاصمة، فغداً بالتالي صلة الوصل ما بين إفريقيا الزنجية والحضارة الأوروبية. فمئذ مراقته الدؤوبة على اكتساب العلم واللغات، قد طفق يطلع على التيارات الثقافية طوال القرن العشرين؛ بدءاً من النزعة الرأسمالية والماركسية حتى وصوله إلى «تيلار دوشاردان» الكاهن والفيلسوف المسيحي.

وإضافة إلى ما سبق، ناضل سنغورو من أجل تحرير الشعوب المحتلة من قبل الاستعمار، وتميَّز باستقاء إلهاماته من النفس الفلاحية والنفس الصوفية في طبقات شعبه السينيغالي، وقد جهر بذلك قائلاً:

«قد اختلقت شعبي الأسود
كما انتميت إلى شعبي الفلاح
والى جميع عروق الفلاحين
في رحاب العالمين!»

ولم ينس هذا الأديب الشاعر الزنجيقي رسالة «الأصالة» الصادرة عن بلده؛ بل اتنى إلى كل حركة تقاوم الاستعمار مهما كان. وجهر بأن إفريقيا، ولئن كانت «الضحية السوداء»، فهي تناضل لكي يعيش الإنسان أينما كان في تمام حريته.

إن سنغورو إذ التحق بالثقافة الأوروبية والنزعة التحررية لجميع الشعوب، قد

تسنى له الارتقاء إلى الشمولية العالمية *Universalité*

وكم كان رئيساً آتياً⁽¹⁾ لجمهورية وطنه السنيجال طوال عشرين سنة، ومن دون هوادة، فاختار التحلي التلقائي عن منصبه، عاداً أن مستط رأسه الكبير قد غدا حقاً على طريق الحكم الديموقراطي الحقيقي..

«المذهب الزنجي» «الزنجية»

Négritude

لا بد لنا من اتخاذ قرار يعدّ مُعرباً عن مذهب زنجي على الصعيد الأدبي والاجتماعي والشمولي..

فيما مضى قد استخدمت المصطلح (الزنجية) للإعراب عن هذا المنحى. ولكني رأيت فيما بعد أن (الزنجية) لا تعني مذهباً؛ بل هي الصفة المؤنثة لـ (الزنجي) فنقول مثلاً: رقصة زنجية أو زنجية؛ مجتمعات زنجية...

وبالتالي أرى الآن من الضروري توليد مصطلح بكلمة واحدة تعني المفردة الفرنسية Négritude، فأقترح لأجل هذه الدراسة أن نقول (الزنجوية) كما نقول (الموسوية)، وما نقدمه مجرد مشروع لا نقرضه على أي مترجم..

(1) أبتأياً: أي ينعم بحضانة كمثل الأب، ونرجو الرجوع إلى قصيدته اللاحقة (الأصالة).

- فما هي إذن (الزنجوية)؟^{٢٢}
- إنها نزعة الصفات وأساليب التفكير والإحساس بما يعني أمور العرق الزنجي والانتماء الجذري إلى هذا العرق.
- فقد قال ل.س. سنغور: ليس ثمة تناقض ما بين (الزنجوية) والفرنسوية francité؛ أي الصفات الخاصة بالثقافة الفرنسية وبالانتماء (الفرانكوفونيا).
- وأضيف على ذلك: لماذا لا نقول أيضاً Négrité (الزوجة)؛ أي كون إنسان من عرق زنجي. كما نقول Arabité؛ أي كون إنسان من عرق عربي أو ينطق باللغة العربية...
- وبما أن المحاضرة التالية تلجأ إلى التوسل ببعض المصطلحات القديمة، فسوف نتوسل بها مع إضافتنا.
- الزوجة: لكون الإنسان من عرق زنجي.
 - الزنجوية أو الزوجية للإعراب عن المذهب الذي نحن في صده.

ARCHIVE

الزواجية أو الزوجية محاضرة لـ س. سنغور 1968

توطئة المترجم:

ألقى الأديب الشاعر والفيلسوف (ليوبولد سينغور) المحاضرة الأدبية التالية في كينشاسا عاصمة جمهورية الكونغو الديمقراطية (الزائير)، إبان زيارة قام بها هذا الأديب الشهير، وإبان عمله في هذه الجمهورية بصفتي الموجه الأول لتدريس اللغة الفرنسية، وفي تمام هذا البلد القادم على خط الاستواء في أواسط إفريقيا، وذلك عام 1968. وخلال الزيارة هذه أقيمت مباريات أدبية ترأس لس. سنغور لجنة تحكيمها. وقد اشترك في هاتيك المباريات ما يناهز المتتين من أهباء كونغو (الزائير)، وسبق لي أن قنمت (لمجلة الآداب الأجنبية - لاتحاد الكتاب العرب، بدمشق) وفي عام 1984، تحت رقم الصفحات 38 - 39 بعض القصائد التي اخترتها من تلك التفات العبقريّة الفلّة. وبما أن الشاعر لس. سنغور الرئيس السابق لجمهورية السينغال طوال عشرين عاماً (1960 - 1980)، هو واحد من ألمع الأدباء الرواد لحركة الزوجية أو الزوجية⁽¹⁾ الأدبية والاجتماعية، فقد رأيت من المجدي أن أنقل إلى القارئ الكريم هذه المحاضرة الأدبية الرائعة فهي تلقي ضوءاً صريحاً على هذه النزعة الزوجية الحضارية. ويشرفني ما أقوم به الآن، عقب اقتضاء أكثر من أربعين سنة، لأنّ هذا البلد الذي دعنا إليه مؤسسة (الأونسكو) العالمية (عام 1962) قدّرتنا جميعاً ولم تجد فيه سوى التصرف السخي، ولهُ منا جُمُ الشكر وعرفان الجميل!...

موريس جلال

(1) من الأفضل أن نقول (الزوجية) وهو مصطلح أدبي فلسفي، لكن الزوجية سوف تبقى مع الترجمة مع أنها ليست إلا لفظة مؤنثة لصفة (الزوج) وليست مذهباً أدبياً [لمترجم].

الزوجية أو الزوجية

محاضرة «ل.س. سنغور»

1- إن اخترت أن أحدثكم اليوم عن «الزوجة»⁽¹⁾، فمرجع ذلك أولاً إلى أن هذا الأمر مشكلة حيوية بالنسبة إلينا، نحن [أي الزوجيين] الزوج الأفارقة. فما عسى أن يكون هدف الحياة لدى الفرنسيين، على سبيل المثال، بمعزل عن الحضارة الفرنسية، ولدى الإنكليز، بمعزل عن الحضارة الأنجلوسكسونية؟ ويعود ذلك أيضاً إلى أن مفهوم «منهبة النزعة الزوجية»، إن لم يكن الزوجية، يلقى معارضة شديدة. يعارضه الناطقون باللغة الانجليزية [الناليزيون] من الزوج الأفارقة. والحال هذه، سأبشر بالإجابة على هؤلاء قبل أن أطرق صلب الموضوع.

2- ألقى السيد «صَمْتِيل و. آلن» (Samuel W. Allen) محاضرة مقتضبة في جامعة «إنديانا» (تشرين الأول من عام 1966)، واستهلها بقوله التالي: «إن التشديد على مفهوم «الزوجية» في مؤلفات الأدباء الناطقين بالفرنسية [الفرنسيين] في إفريقيا، قد أوحى بقوة مضادة تتحدى الاندفاع والزخم نفسيهما، وترفض هذا المفهوم. والرافضون هم المتمرسون النيجيريون في فن الكابة (l'art morose) وبصحبة شركائهم العائنين، قاوموا بشدة ما يبدو لهم أمريالية ثقافية يفرضها مصطلح أجنبي؛ أي إفريقيون ناطقون باللغة الفرنسية [فرنسيون]. وقد لخص السيد «وول سوينكا» (Wole Soyinka) ردة فعلهم في ملاحظة له غالباً ما تذكره ألا وهي: «إن النمر لا يتبحر متأمراً هنا وهناك ومتبحراً بـ «تموريته» (tigrityde): فليس بالتالي من سبب يدعو الزوجي إلى إعلان «زوجته» ومختصر القول إن بعض زملائنا النيجيريين والعائنين - لا جميعهم لحسن الحظ - يأخذون علينا أننا نستخدم مفهوم «النزعة الزوجية» لكي نفرض عليهم امبريالية ثقافية فرنسية. وبعبارة أدق، يأخذون على الحضارة الفرنسية، من خلال أشخاصنا، ولعمري هوسها بالتجريد (abstraction)⁽²⁾ و «التيماية»

(1) زوجة: معناها هنا: كون الإنسان زوجياً فصب.

(2) تجريد: انتقال ذهني مما هو محسوس إلى العقل. والمذهب يُدعى «جبريوية» abstractionnisme

(thématisation)⁽¹⁾، ويرون أننا نقتصر على إعلاننا «الزنجية» والمناداة بها في أعمالنا، من دون أن نحقق بالفعل أعمالاً زنجية أصيلة.

3- نجيب بادئ ذي بدء بما يلي:

لو كان السيد «إزخيل مفاليليه» (Ezéchiél Mphalélé) والسيد «وول سوينيكا» يتكلمان الفرنسية ويكتبانها بطلاقة، لكان حكمهما أوفر إقناعاً، ولا ريب في هذا. أما إصدارهما حكماً على قصيدة من خلال ترجمة نقلتها إلى لغة أجنبية، فيشير إلى أنهما لا يفقهان شيئاً في الشعر، بيد أننا سنجيب بما فيه المزيد من الجِدِّ والرصانة والوضوح...

1 - «التيمازية»: thématization الارتباط الوثيق بالموضوع الأساسي والفكرة الأساسية.

إذ نذكرهم بأننا، خلال الثلاثينيات (1931 - 1935) حين باشرنا حركة الزنجية، قد كان بعض الزنوح الناطقين بالانجليزية [البايزيين] وتحدث بالضبط عن زنوج أمريكيين [زنجيكير]، قاموا قبلنا، هم أيضاً، بحركة «النهضة الزنجية» (Negro - Renaissance) وتماها في عام 1903، أعلن المحررك الرائد لهذا التيار الفكري (و. ر. ب. ديو) (W. E. B. du Bois) ما يلي:

«أنا زنجي أزهو بهذا الاسم وأفخر به، وأعز مالم الأسود الذي يتدفق في عروقي».

وإبان دراستنا نحن؛ أي: «سيزير» (Cesaire) و «داماس» (Damas)، وكذلك أنا، كتب «لانجستون هيزو» (Langston Huges) إلى مجلة «الأمة» (the nation)، في 23 حزيران 1926 ما يلي:

«نحن منشئو الجيل الزنجي الجديد، نتوخى التعبير عن شخصيتنا السوداء دونما خجل ولا خشية. إن أعجب ذلك البيض فنحن في غاية السعادة. وإن لم يعجبهم، فلا أهمية لذلك. فنحن نعرف أننا جميلون، وديمون أيضاً. فقلبنا «التمتام» يبكي، و«التمتام» يضحك. إن راق هذا لمن هم من الملونين، فنحن في غاية السعادة؛ وإن لم يرق لهم، فلا أهمية لذلك. إنما للمستقبل نبني معابدنا، معابد متينة، كما نعرف كيف نبنيها، وهذا الأمر في طاقتنا. وها نحن نتصب على قمة الجبل، أحراراً بأنفسنا».

(1) التيمازية: طريقة يرتبط بها الكاتب ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الأساسي والفكرة الأساسية: thème.

(We younger Negro artists, who create now, intend to express our individual dark skinned selves with out fear or shame)

4- أودّ هنا أن تلاحظوا التعبير: (our individual dark skinned)

بترجمته الحرفية «شخصيتنا ذات البشرة السوداء». وهذا التعبير أشد حسيّة وأوفر عرقية من كلمة «زنوجيّة». ولكن، ثمة غير هذه التصريحات العلنية. هنالك روايات مزدهرة يانعة، ولا سيما قصائد، وأوفرها روعة قصائد «كلود ماك كيه» (Claude Mac Kay) و«لانجستون هيوز» و«كاونتي كولنز» (Countee Cullen)، و«جان تومر» (Jean Toomer). ولها من الميوب ما يلوما عليه «فغالييه سوينيكا»، أعني بذلك التعبير عن شعر شعبي وجماعي، ومن المؤكد أنّ الشعراء الذين نعتيهم يتحدثون بأنفسهم ومن أجلهم، معبرين عن مشاعر شخصية. غير أنهم، في آن معاً، وبخاصة، يتحدثون من أجل شعبيهم، ومع شعب كل واحد منهم يقول:

«كل مصقّمات، الأدغال تفرغ في دمي

وكل الأقمار البرية والمتممة بالأدغال

تتألق في نفسي»

ويعتدني الخوف من هذي الحصار

الشديدة القسوة

والشديدة القوة

والشديدة البرودة».

(هكذا قال «لانجستون هيوز».)

5- ولنسلم بأن شعرنا شعبي وجماعي؛ بل أفضل من هذا، لنفرص أننا نتخذ من «الزنوجيّة» موضوعاً أساسياً خاصاً (thématiser) بالبشرة السوداء، كما يلومنا على هذا المنحى زملاؤنا [الناليزيون]، أي الناطقون باللغة الانجليزية، وهذا المنحى صحيح وحقيقي. فما يبقى على نحو خاص هو أنّ المثل يأتينا من غيرهم أيضاً، وهم [الناليزيون] آخرون. وما يبقى بصورة خاصة هو أنّ المثل يأتينا من إفريقيا الأم، من إفريقيا، المنبت والنبوع. وإن كان ثمة أميريالية لا بد من تفريرها وتعتيفها، فليست هي الأميريالية الفرنسية، بل قد تكون الأميريالية [الزنجيكية] أي الزنجية الاميركية، وبالتأكيد، الأميريالية الزنجية الافريقية [الزنجيكية] أي التقاليد الإفريقية نفسها.

ولديّ في مغلفاتي وبطاقاتني ما يُقارب مئةً من القصائد التي تُشدها قبيلة «سيرير» (Sérère)⁽¹⁾ وقد جنيته في قريتي ومسقط رأسي. وما أثار دهشتي، إنما هو عدد القصائد التي تتغنّى بالبشرة السوداء، أو التي تتغنّى بالأغنية، أعني القصيدة؛ وإنما هو أيضاً عدد القصائد التي تتخذ موضوعها الأساسي الخاص من «اللون» أو من «فنّ القصيدة» والعروض.

وبالتالي، أرفض ما يقال، ألا وهو إن الشعراء الشّعبيين في إثنيّتي هؤلاء الذين كانوا يجهلون القراءة والكتابة، - هؤلاء الذين ما كانوا يفقهون كلمة فرنسية - قد خضعوا لتأثير الامبريالية الفرنسية. عديدة هي إذن القصائد التي ترسم لنا صورة البطل المثالي: فهو فارغ القوام، ضامر الكشح والتكوين، وسواد بشرته سواد نيلي:

«الرجل ذو البشرة السوداء

الجميل وعينه مغلقتان

الجميل في حلية القتال»

غير أن نص «السيرير» أوفر أناقةً وأشدّ إيقاعاً:

ويكتب هكذا: (Krin o'baal, dyag fo nut, dyag fo ngel) بالحقيقة، تعني كلمة

«ذباغ» أكثر من «جميل» فهي تعني «متناغم مع، متناسق مع» ويعني هذا أن الجمال عندنا هو التوافق والتناغم والأنسجام.

أما المديح في القصيدة التي تُشد، فغالباً ما يجده في الموصفات الشعرية:

«لن تكون أمسيتي منعزلة،

هنا ملء بالأناسيد

من فنّ الرياضة وحركاتها.

أنا لئنك - لات - ذبور»

مُعشوقُ الشّعبي وخبيبُه

بطلُ كومبنا.

6- ولكي نُمِش السرور في قلب هوول سوينيكا؛ نوذ بطيبة خاطر التصريح بأن الأدب الزنجيقي ولا سيما الشعر، والناطق باللغة الفرنسية [الفرنسي] يتبعس على نحو مباشر من المنابع الزنجية الإفريقية [الزنجيكية]، وأحياناً عن طريق

(1) قبيلة المعاصر لقصائد ل. س. مخور السيفيني.

الأدب الزنجي الأمريكي [الزنجيكي] وتمثل الحقيقة بأن زملائنا الناطقين باللغة الانجليزية (الناليزيين) يجعلون من أنفسهم أدوات لإمبريالية يصنمون عنها، ولمنافسة فرنسية إنجليزية قديمة، ينبغي علينا تجاوزها في هذه الأيام من القرن العشرين، قرن العالمية والشمول.

7- أما نحن، فلا نرى في الأدب الزنجي الإفريقي الناطق باللغة الانجليزية (زنجيكي ناليزي) أدباً مزاحماً؛ بل أدباً شقيقاً؛ فهو مضمّن إضافي للزوجية. وإنما هو هنا جوابنا الأخير لزملائنا الناطقين بالانجليزية (الناليزيين)، ولئن خضعوا لتأثيرات الأدب الانجليزي - والأمر هذا طبيعي - ، فقد قاموا بردة فعل، بصفتهم زوجاً، كما حاولنا أن نفعل نحن حيال التأثير الفرنسي، وهنا ما هو هام وجوهري. وبالتالي يكون جوابنا النهائي أننا لن نقدم على تقريع الأدب الزنجيكي الناطق بالانجليزية (الناليزي)؛ بل سنلقنه لطلاب جامعاتنا، وعلى الأقل جامعة «داكار» [عاصمة السينغال].

ماهية الزوجية أو الزوجية وشحواها

8- بعد هذه التوطئة التي بالغت فيها، علينا الآن أن نبدأ بموضوع هذا العرض، ألا وهو «الزوجية»، وليس المحادثة الفرنسية الانجليزية العادية، فما هي إذن الزوجية وما هو فحواها الحقيقي؟ وتعبير آخر، ما هي مقومات أصالتها وجذتها؟ وهنا ما أود الإجابة عنه الآن. كما تعرفون، أعطيت الزوجية تعاريفاً جديداً كثيرة. وأود هنا أن أكون في غاية البساطة، وفي غاية ما أستطيع من الوضوح. فيمكن أن تعرف الزوجية بمظهر مزدوج: موضوعي وشخصي.

كانت الزوجية على صعيد التقاليد - وبالنسبة إلى العلماء، وعلماء الإثنيات - ، ما كان «موريس دلافوس» (Maurice Delafosse) يدعو «النفس السوداء»، وما كان «ليو فروبنوس» (Léo Frobenius) يسميه «الحضارة الأفريقية»، أو باستخدام مفرداته: الحضارة الإثيوبية. وبالتالي، الزوجية، على الصعيد الموضوعي، ما هي إلا طريقة ما لرؤية العالم، ونوع حسّي يعيش به العالم هذا. إنها كما يقول الألمان (Weltanschowng): رواية العالم (Da - sein) والكينونة. وتعبير دقيق (Neger - sein) «الوجود الزنجي» وهذه الزوجية بالذات هي التي ستكون اليوم موضوع حديثي.

9- بيد أن ثمة زواجية أخرى، وكما تشكل مشروعها في الحيّ اللاتيني [الباريسي] خلال السنوات 1931 - 1935. وهذه الزواجية مشروع وعمل، وإنها مشروع بمقدار ما نريد الارتكاز على الزواجية التقليدية لكي نأتي بإسهامنا في حضارة الشعوب. وإنها عمل بمقدار ما نحقق مشروعنا تحقيقاً حسيّاً في جميع الميادين، وعلى نحو يفرد بنوعه في مضامير الآداب والفنون. وهذه الزواجية - وهي الحركة التي ينتقدها فغالييه وهورينكا - لن أتحدث اليوم عنها، ولا سيما أنني قد فعلت ذلك في المقدمة.

ولنعدّ إذن إلى زواجية علماء الإثنيات وعلماء المجتمع. يشكل هذه الزواجية عددٌ من البنيات والقيم الحضارية:

الأخلاق والمؤسسات، والفن، والأدب. غير أن هذه البنيات والقيم تشتق من حالة ما نفسية، ومن حساسية ما، وكما يقول الألمان من (Einfühlung) أي: «الحساسية الخارقة». وانطلاقاً من هذه الحساسية بالذات، ومن سيكولوجية الزنجي الأفريقي (الزنجيقي)، سنجد مفتاح فلسفتها وفنّها وليس الأدب سوى وجه لهذه الفلسفة ولهذا الفن.

وأدعوكم بالتالي إلى التذكير بما يلي. هي إفريقيا بالذات، ومنذ ما يناهز مليوني سنة، طُفّق «الأوسترالوبيثيك» (Australopithecus) يطهرون وهم الأوائل المغرقون جداً في القدم من البشرات، ويدعوهم البعض «البشرات المجاورة للإنسان» (Para hominines) [اللغة اللاتينية].

ومعنى هذا الأمر أن البيئة كانت مؤاتية. فعلى التجدد المرتفعة في إفريقيا الشرقية والجنوبية، وهنا بالذات في إفريقيا الوسطى، وفي لطافة مناخ يمكنكم أن تعيشوا فيه حتى الآن، في منطقة «الكيفو» مرتفعات شرقية في الكونغو (Kivu) كانت الحيوانات والنباتات أليفة الإنسان. وهنا نسجت آنذاك بين البشر والحيوان والنبات، وحتى عناصر الطبيعة، شبكة كاملة من العلاقات والتطابقات تكمن في أغوار ذاكرتنا بشكل صور نموذجية أصلية (Archétypes). وهذه البيئة بالذات على كل حال، هي التي وهبت الزنجيقي هذه الحساسية الخارقة التي أبرزها العديد من علماء الإثنيات.

10- إن حواس الزنجي مفتحة على كل اتصال وتماس، وعلى أدنى الإغراءات وأخفها. إن الزنجي يشعر قبل أن يرى، وتكون ردة فعله فورية حين يمس الشيء؛ بل حين يمس الموجات التي يبثها الشيء من الغيب اللامنتظر. وهذه

هي قوة انفعاله وتأثره التي يتعرف بها الأشياء. ولقد لاموني - ولا أجهل هذا - بأنني عرفت الانفعال بأنه زنجي، والعقل بأنه إفريقي وأوروبي، إذا أردتم ذلك وقبلتم به. وما أنا إلا أزل ثابتاً على طرحي ونظريتي ثبوتاً أشد من قبل، ولا سيما أن العلماء في أيامنا هذه يدعمون هذه النظرية. وأعيدكم إلى مؤلف «بول جريجيه» (Paul Grieger) وعنوانه «علم طبائع الإنسية» (La Caractérologie ethnique).

إن الأوروبي الأبيض يمسك بالشئ على بعض المسافة منه، وينظر إليه يحلله ويقتله - وعلى الأقل - يروضه؛ وذلك بغية استخلامه؛ أما الزنجي فيستشعر الشئ ويحدثه قبل الإحساس به، ويتصق منسجماً بموجاته وأعطافه، ومن ثم ينتقل إلى فعل حب وعشق، فيتمثل الشئ بغية معرفته معرفة أعمق. فحيث العقل الاستدلالي العقل - العين لدى الأبيض، يتوقف على مظهر الشئ، يقوم العقل الحدسي، العقل الاحتضاني لدى الزنجي (وهو يمتص إلى ما وراء المرئي)، يقوم بالإطلاق إلى ما تحت الواقع في الشئ، لكي يدرك معناه، فيما وراء الإشارة وفيما أعمد منها. وعلى هذا المنوال لا يكون الشئ - بالنسبة إلى الزنجي - سيوي رمز لما تحت الواقع، وهو رمز يؤلف معنى الإشارة الحقيقي، وهو الذي يسلم إلينا في الوهلة الأولى. ولكل شكل، ولكل سطح، ولكل خط ولكل لون ولدقائق الألوان، ولكل رائحة وأريج، ولكل صوت وجرس أو نامة، لكل من ذلك دلالة ومعناه. وما أنا في الحقيقة أبسط الأمور وأسهلها. ولكن يبقى أن الأوروبي الأبيض هو في البداية استدلالي. أما الأسود فهو في البداية حدسي. وكلاهما من أرباب العقل: بشر عاقلون (باللغة اللاتينية Homines sapientes ولكن بطريقة مختلفة).

11- وبالتالي، يكمن العقل في أساس علم الكيان (الأونتولوجيا) ورؤية الزنجي للعالم. فالمظاهر المحسوسة المختلفة التي يشكلها عالم الحيوان والنبات والمعدن، ليست إلا مظاهر مادية لحقيقة أساسية واحدة ألا وهي الكون، وهو شبكة قوى متنوعة تعبر عن كمونات حيضة مغلق عليها في «الله»، وهو القوة الحقيقية الوحيدة. وحين كان الأب «بلاسيد تيمبلز» (Placide Tempels) يقول: «الله» قوة القوى، فالأونتولوجيا الزنجية ليست على نزعة أحادية وحلوية. فوحدة الكون تتحقق في «الله» بتقارب القوى المنبثقة من «الله» والمنظمة في مناحي «الله».

والأمر هنا، هو الذي يشرح كونَ الزنجي يتمتع بحسٍّ شديد النمو حيالَ تضامن البشر وتعاونهم، وهذا ما يفسّر روح حوارهِ؛ ولماذا الحوار؟ بالنسبة إلى الأوروبي الأبيض ذي العقل الاستدلالي، كل شيءٍ صحيحٌ أو خطأ، حسنٌ أو سيئٌ؛ فعالم الأبيض عالم ثنائي، وعالم المعارضة: عالم الكتل. وبالنسبة إلى الزنجي الإفريقي. كل شيءٍ، كل قوة عقدة قوى أوفر بساطةً ذكرٌ أو أنثى مثلاً؛ ولا يمكن تحقيقها الشخصي أن يتأتى من تطابق هذه العناصر ومن حوارها، وهو حوار داخلَ الشخص، ولكنه أيضاً حوارٌ شخصيٌ بيني (interpersonnel)، بين كائنات أو فئات من الكائنات متكامل فيما بينها.

12- وليست «الأنثولوجيا» الزنجية الإفريقية أحادية؛ بل وجودية (Existentielle).

وترتكز كل المنظومة على مفهوم القوة الحيوية، وهذه القوة المتواجدة قبل الكائن تصبغ الكائن. وقد وهب «الله» الحيوان والنبات والمعدن والبشر القوة الحيوية. وبهذه القوة كل شيءٍ يكون وميضاً لهذه القوة ونزعته أن تنمو وتترعرع. وهكذا، يرتكر الوجود على الوجود السابق (Préexistence)، لكي يزدهر في وجود أكبر وأعظم. ومن هنا تنبش المكاة التي يحتلها الإنسان في المنظومة، بصفته شخصياً، إذ يكون حراً متصاعداً في رحاب جماعة متضامنة. وليست جميع الموحولت الأخرى سوى أدوات تخدم هذا الهدف. لأن تعزيز الإنسان، وهو مركز الكون المنظور، يفصي بالضرورة إلى تعزيز جملة الشككة، وإلى تعزيز «الإله» الذي تنشق منه كل قوة، والذي يستم كل قوة، «الإله» الذي هو أكثر من كائن (plus) - (être)، وتعبير أفضل، الذي هو تمام الكائن وكماله، في حين لا يكون الآخرون سوى موجودين فحسب.

13- وعلينا هنا أن نشرح المعنى الذي تتخذه الديانة التي يقوم أساس عملها على

الذبيحة الضحية. فقد توفي الأجداد وهم أقدم تعبير إنساني «الإله». ولم يعد لهم جسد ولا نفثة حياة. ولكن، لكي لا يكونوا «أمواتاً تماماً» عليهم أن يسهموا في تعزيز القوة الحيوية، لمن هو حي من الناس، لمن هو موجود، والمضحّي هو الأقدم في الجماعة، وبالتالي هو الأقرب إلى الأجداد، والمشارك منذئذ في حالتهم، فيقدم للحدّ القديم غداء الضحية. ومقابل ذلك يجعل هذا الجدّ القديم قوته الحيوية تتدفق من خلال المضحّي في كل الجماعة المتضامنة؛ وتكمن عقيدتها في الأنثولوجيا الوجودية الأحادية التي تحدثنا عنها لتوتّا.

إنّ هذا الطابع المزدوج - الوجودي والأحادي - نجده ثانية في جملة النشاطات الاجتماعية الزنجيّة، وهي بكاملها منتظمة في منحى الغاية نفسه. وكذلك الأمر فيما يخصّ الأنشطة الثقافية والأدب والفن أيضاً، بالنسبة إلى الإنسان، هما من أدوات «التجوهر» (Essentialisation).

وكانت هذه الأدوات في الأزمنة السحيقة القدم، جزءاً من الدين. فلا يعني الأمر «الفن للفن» الذي يتابع غاية له «مستقلة» بل الفن الذي نعينه هو فن ملتزم بحياة كل يوم، وهو فنٌ نفعي، ولا أقول إنه مناقضٌ للجمال؛ بل على العكس من ذلك. غير أن علم الجمال الزنجي الأفريقي ليس هو علم الجمال الاغريقي اللاتيني. وهذا الأمر مفارقة، فليس الفن الزنجي جميلاً حقاً إلا بمقدار ما يكون نافعا، إلا بمقدار طابعه الوظيفي؛ إذ إنه فنٌ جماعي. وليس الفن شأنٌ بضعة من الممتهنين؛ بل شأن الجميع، لأن الجميع يصنعونه، ولأنه يصنع من أجل الجميع. فالأغاني؛ بل الرقصات، تضبط إيقاع عمل وتراققه. فهي تعين على إتمام عمل الإنسان إتماماً كاملاً. فهذا القناع المحفور يساعد على أن يحمل القوة الحيويّة للحنّ الممثل تنتقل إلى داخل المجموعة، وتكون المجموعة بذلك مدعومة «مُعزّزة» لكي تزدهر وتفتح. فيكون عمل الفنّ دوماً، انطلاقاً من التزامه، مطابقاً لمقتضى الأحوال الراهنة؛ على أنه لا ينساق أبداً إلى الطرف والتواجر. والفنان يلازم عصره. فلا يعمل بغية الخلود؛ بل لخير مجتمعه المتوقع تاريخياً وجغرافياً. فيقصي عمل الفن عن التقديس إقصاءً منتظماً، أو يتلف بعد الفراغ من استخلامه. وبالتالي إلى جانب استقرار نمط زنجيقي ودوام، ثمة التنوع في انتقاء المواضيع، وفي نوعية العمل الفني، حسب العصور والحقب ووفق الطابع والأمزجة. فلهلم بنا إلى المزيد من التحليل.

14 - إن العمل الفني الزنجي يعبر، بطبيعته عن فكرة هي في آن واحد شعور - صورة (Sentiment - image)؛ أي رمز، بينما يجد علم الجمال الغريقي - اللاتيني الجمال في تقليد الطبيعة ومحاكاتها، مع أن هذه المحاكاة مصححة وتعدّل مثاليّة. أما الزنجي الأفريقي، فينفع في المعنى المكون الذي تحويه الإشارة الظاهرة له. وينشأ اتفاله من مشاركته في واقع كامن مستور يشمر به من وراء المظاهر المحسوسة. فالفن الزنجي شرعي تفسيري لا وصفي. إنه يشترك في النزعة الحيويّة الرمزية (Vitalisme symbolique) التي تنعش «الأنولوجيا» الزنجيية وتحببها. وبهذا المعنى، يكون هذا الفن هو الأشد

معارضة للفن اليوناني الذي هو نموذج يقتل به الغرب الأوروبي. وقد كتب «إيلي فور» (Elie Faure) في مؤلفته «تاريخ الفن» (توطئة للفن الأغريقي) ما يلي: «إن الفن الأغريقي يعارض جذرياً المبدأ العميق للفن نفسه. ويقوم هذا المبدأ على أن يتصور، من أجلنا، عالماً داخلياً حياً، يتمثل من وهم كلي القدرة، وكذلك على أن يعطينا من هذا العالم صورة ليست التمثيل الدقيق لعالمنا الخارجي، فكل رمزية غريبة عنه، لأنه «طبيعي» (أي موال للطبيعة) موال لنزعة الطبيعة ومنحاما (Naturaliste) وإن جعل الطبيعة على مزيد من الجمال برغبته في مطلق قابل للتحقق، فإنما يكون ذلك في المعنى الضيق الذي لقنته الطبيعة إياه. فهو لا ينقل ولا ينمط ولا يلجأ إلى الهيكلية، ولا إلى التلخيص. وأنا من يشدد على الكلمات السابقة.

15- وقد يبدو لكم كل هذا مجرداً غير عيني. وسأوضح كلامي مستنداً إلى مثليين حسيين. وأختار «فينوس ميلو» (Vénus de Milo) من جهة و«فينوس ليسبورغ» (Vénus de Lespurgue) من جهة أخرى. وكما تعرفون هذه «الفينوس» الأخيرة هي إحدى الأعمال الفنية الأولى للإنسان العاقل (Homo sapiens). إنها إحدى هذه التماثيل الحجرية الصغيرة، وبالصط هي من حجر «ستياليت» (Stéallite) أو من العاج، وقد تركتها لنا الحضارة الأولى من العصر الحجري القديم [الحجري] «الأرك» (Paleolithique supérieur) ومن العمل الزنجي الشكل «الغريمالدي» (Négroïdes de Grimaldi) وتتميز هذه التماثيل الصغيرة تميزاً شديداً بحيث لا يزال نحاتو إفريقيا السوداء يصنعون منها الكثير، وتختلف «فينوس ليسبورغ» هذه عن تلك بالمعنى والمدلول، وبتعبير آخر، تختلفان بمقصدتهما، كما تختلفان بنمطهما، ولكن، أولاً بالمعنى والمدلول.

16- قد يكون بمقدورنا القول إن «فينوس ميلو» لا ترتدي أي معنى؛ أي أنها، كما يؤكد لنا «إيلي فور» لا تعيدنا إلى «فحوى أو مدلول». بالتأكيد كانت «الفينوسات»، كما تشير الكلمة إلى ذلك، تمثل إلهة قديمة، في عصر حماسة الأغريقين وحميتهم. ولكن، منذ أنزلت الآلهة من السماء على الأرض، من الروح إلى المادة. ونعني هنا امرأة في العالم من لحم وعظم. فهي لا تمثل شيئاً أكثر من نفسها. إن التعبير «من لحم وعظم» لم يكن أوفر وضوحاً وملاءمة. فالمراد إذن تمثيل امرأة إغريقية لا شيء آخر، فتحورها على مقاييس «العرق».

وطفقوا فجأةً يشرحون لنا، شرحاً يليق بالعلماء، أنها ليست من نحت إنسان عاقل من البحر الأبيض المتوسط (homo sapiens mediterraneus) باللغة اللاتينية). وبعبارة أدق، إنها ليست امرأة متوسطية؛ بل امرأة من البلاد الشمالية. ومختصر القول، «فينوس ميلو» هي نحتٌ فوتوغرافي، لا شك أنها صورة صوتية مصححة، ولكن بمعنى أن هذه المرأة الإغريقية الجميلة كانت تذكر بالنموذج القديم للعرق الشمالي، قبل انغماسه في الدم المتوسطي.

17- «فينوس ليسبورغ»؟ إستقبلها الناس في بداية الأمر، بصرخاتٍ تنم عن القضاة والاشمئزاز، لقلة ما تشبه امرأةً طبيعية، ومنذئذٍ التصقت بها تسمية «فينوس هوتنتوت»⁽¹⁾ (Venus hottentote)، لأن النزعة الطبيعية ملازمة لأرباب العقل الاستدلالي. وبدأ علماء ما قبل التاريخ بإقامة تماثيل ما بين فيجرونيدي جريمالدي و «الهوتنتوت» سبب نموذجية عظام (Stéatopygie) تماثيلهم النسائية الصغيرة، إلا أن تفحصاً فيه المزيد من الانتباه قد كشف أن أهل «جريمالدي» ما كان لهم شبهة «الهوتنتوت». فقد كانت قاماتهم تحاكي قوام الفرنسيين في أيامنا - وليس العوام صعيراً - وما كانت نساؤهم أشدَّ تحدياً وتكوراً من الزنوجيات في هذا الزمان؛ فقد خلطوا ببساطة جمال المؤخرة (Callipygia) والنموذجية العظامية. في الحقيقة كان فيجرونيدي⁽²⁾ جريمالدي، مثل الزنوج الأفارقة الحاليين، يصمون على أعمالهم الفنية دلالةً ومعنى، وعلى نحو فريد من نوعه على تماثيلهم الصغيرة التي تمثل الخصوبة الأنثوية. وهذه التماثيل ذات التحديق الجري، وذات الأشكال المنحنية، ترمز إلى فكرة الخصوبة. فهي «صور - رموز» ولها وظيفة واضحة ودقيقة.

18- أما «الفينوسات الإغريقية»، فكانت تحت لمتعة العين، وبخاصة لمسرّة الروح ولذته. وكانت أعمالاً معدة للزينة، تدغدغ كبرياء رب المنزل وتحافظ في آن معاً على جو من إثارة الجنس والغرام، وهو شبيه بالجو الذي تحدّثه - حتى الهوس - الحضارة الصناعية والفكرية في أوروبا وأمريكا المعاصرتين. أما فينوسات جريمالدي، فقد كانوا ينحتونها هادئين إلى التماسل، وإلى التعبير عن خصوبة

(1) هوتنتوت: شعب قديم مكرحل كان يعيش في قطر «ملويويا» على شاطئ المحيط الأطلسي.

(2) فيجرونيدي: زنجي الشكل.

المرأة مساعدين بذلك عمل الأجداد وعمل الله. وكانت حاملة للفتة والسحر. كما أن لها وظيفة أخرى ألا وهي أنها تُحيي من يمتلكها ومن يتأملها، فيما وراء هذا العالم المادي وفي عالم الماورائيات، وأن تجعلهم مشاركين في قوة القوى ألا وهي الله. وبموجز الكلام، فنَّ «الحريمالدين» كالقن الزنحي الراهن، لم يكن فناً للتأمل؛ بل لتحديد الهوية والذات. وتنجم عن ذلك الخصائص المتعارضة لفنون الأغريقين والزنوج.

19- وكما قال لنا «إيلي فور»: «الفن اليوناني لا ينقل، ولا يُنمط، ولا يُبرز الهيكلية، وحتى لا يُلخص». إنه مرة أخرى فن «العقل - العين». فهو يقلد الطبيعة ويصورها ضوئياً (فوتوغرافياً). وحين كان ينظر الأغريقيون إلى «فينوس ميلو» لا بد أنهم كانوا يقومون بركة فعل مادية، لا أقول شُبَّعة جنسية؛ بل بركة فعل فكرية النزعة والميل؛ إذ كانوا يحملون محورة امرأة تشبه «فينوس» حارعة القوام، مديدة الريلات، قسيمة المشبقة، وشقراء أيضاً. أمّا الآن، فناملوا «فينوس ليسوغ» لدى النظرة الأولى، ليست هي امرأة بل هي أشكال وهشات، تشبه الشكل الكروي والبيضوي والاسطوئي؛ وهي أشكال تتقابل وتتجاوب دوماً تكراراً. وبمزيد من التفحص المتيقظ، نكشف أن هذه الأشكال إنما هي رؤس وجوف وتديان وفراعات وفخلان. فإن «فينوس ليسوغ» صورة غير أنها في البداية، إيقاعات. وليس ثمة أية رغبة وحتى لدى «الزنوج» في امتلاك امرأة تفرد بهذه الأشكال لكن الإيقاع، لكن إيقاعات الصورة تستحوذ عليك. إنما هي شبه بريق خاطف مفاحي، ضربة تطلقها قبضة اليد في أسفل الجوف، ويوسمها أن تحدث نوعاً من الانفلاحة الحسية الشبَّعة، والصوفية. فما نحن قد ابتعدنا بعداً شاسعاً عن إثارة الجنس المحرّد والعقيم.

20- بالتالي، الفن الرنحي على نقض الفن اليوناني، يعيد إلى الأمور هيكليتها، ويُسَطِّها، ويُلخِّصها. وتعبير واحد إنّه ينمطها (Stylise) عن طريق الصورة، وبخاصة عن طريق الإيقاع. فتولد الصورة من قوة الإيحاء للإشارة المستخدمة، أعني، من «الذلل» (الذي يقوم بالدلالة)، ذلك أن الصورة هنا ليست صورة مُعادلة (image équation)؛ بل صورة محاكاة ومُماثلة (image analogie)؛ حيث توحى الكلمة بأكثر مما تقول بكثير. والتفوق في هذا الوضع سهل؛ لا سيما إن اللغات الزنجيقية هي لغات محسوسة عينية؛ وجميع كلماتها من حيث جنورها فجلى بالصورة، أعني بذلك أنها محمّلة بمعنى عيني وإفعالي في آن معاً. وفيما وراء «الذلل» (الذي يقوم

بالدلالة، يرى الزنجي الممدول والفخوى؛ وتعبير أدق، أنه يشعر ويحسن بالممدول والفخوى فإن «الفوق» (أي ما هو فوق الواقع Surréalité) يكمن تحت الواقع. وعلى هذا المنوال إذن السورالية، وتعبير آخر «ألم ما تحت الواقعية (Le sous réalisme) ليست لدى الزنجيين تجربية، كما هي لدى الغرب؛ بل هي صوفية، وما وراثية، وتخرط في «الحياتوية» (أي مذهب النزعة الحيوية Vitalisme) عن طريق «الرمزية» (أي مذهب الرمزية الفني أو الفلسفي)».

21- ولكن، لا تكفي الصورة لمنح العمل الفني شعره وتمازج قوته الإيحائية. فبالحقيقة، الإيقاع بناته هو الذي يعبر عن القوة الحيوية، وعن الطاقة المبدعة. ولا تبلغ الصورة تمام تأثيرها ومفعولها إلا حين ينعشها الإيقاع ويحييها. وكما سبق لي وقلت: «الإيقاع هو عمارة الكائن وهندسة بنيانه، والدينامية الباطنية التي تهيه الشكل ومنظومات الموجات التي يبثها ويمت بها إلى الآخرين.. فيبتدئ هذا الإيقاع معبراً عن ذاته بالوسائل الأورمازية: بالخطوط والسطوح والألوان والأحجام في العمارة والنحت وفن الرسم؛ والتكرار والتجريد في الشعر والموسيقى، وبالحركة في الرقص. ولكنه حين يلهض بملك ينظم كل هذا المعنى المحسوس في وجهة ضوء الروح ونوره».

ونجد هذا الإيقاع الزنجي في العنود كافة، مهما تكن. وطرق شتى، ويمزج توازي الخطوط وغياب التناظر، وتركيز النبذة أو برولها، وشاوب المقطع القوي والمقطع الضعيف، الأمر الذي يدخل التسوع وحتى الانقطاع في التكرار، فيولد الإيقاع ويتعزز، ويولد ثانية سبداً مسيطراً فيعبر عن توتر الكائن في مسير تجوهره (Essentialisation). ولا جدال في أن الإيقاع هو السمة التي تمهر الزنوجية (روح الأشكال): «للزنجي وفرة من حسن الحياة الإيقاعي، بحيث لا يستطيع أن يتصوره ولا أن يعبر عنه إلا بالإيقاعات الصوتية أو الشكلية أو الملونة البسيطة؛ غير أنها لا تقبل الكبتة كخفقات قلبه سواء بسواء، نعرف اليوم أن الفن الزنجي أقل بساطة مما كان يعتقد «إيلي فور» منذ أربعين سنة مضت، ومنذ ذلك الحين صنفه «أندريه مالرو» (Andre Malraux) بين الفنون الكبرى، إن لم يكن بين الفنون الكلاسيكية. ومع ذلك يدأب الجميع على أن يجعلوا فيه هيمنة الإيقاع وسيطرته.

هذه هي إذن القيم الهامة الأساسية والخاصة بالزوجية: موهبة لفعالية نادرة، وأنتروبولوجيا وجودية وأحادية، تفضي عن طريق سوربالية صوفية إلى فن ملتزم ووظيفي جماعي وراهن، يتسم نمطه بالصورة المشابهة وتوازي المخطوط غير المتناظرة. وهذا ما نأتي به إلى موعد لقاء العطاء والأخذ، في قرنا هذا، قرن حضارة الشمول والعالمية.

22- ولنتساءل الآن، ما هي خطوط الزوجية ومكانها في موعد لقاء الأخذ والعطاء، ألا وهو «الأنسية»⁽¹⁾ (أي النزعة الإنسانية) في القرن العشرين؟ ولن نتردد في قولنا إن هذه المخطوط عظيمة دونما حدود لأن المناحي المعاصرة للفلسفة والعلم والفن مسوغة بحد ذاتها لإنشاء حركة الزوجية، ومع ذلك قد استمدت البحوث الجديدة في ميادين الفلسفة والفن وحيتها من الروح نفسها التي أنعشت دوماً الحضارة الزوجية وأحيها.

كان بعض الرواك منذ نهاية القرن الثامن عشر، قد طفقوا يتجهّمون في الغرب على النظام القديم الذي كانت «المدرسية» (أي النزعة المدرسية Classicisme اليونانية اللاتينية) ترمز إليه. وكان هذا النظام يسمى كالحج وطوق عبودية اليونانية اللاتينية ترمز إليه. وغدا هذا النظام كابحاً وطوق عبودية ومصداً نول وحمول وإن الأب «غريغور» المناهض للرق هو الذي أصدر مؤله في قلب باريس (عام 1808) تحت عنوان «عن أدب الزوج». وفي نهاية القرن التاسع عشر بالذات، اندلعت الهجمة ضد «العقل - العين» بطريقة أوفر منهجية وأشد قوة بعد انحطاط «البارناسية» (Parnasse) وبخاصة بعد انحطاط «الطبعوية» (أي النزعة الطبيعية الفنية Naturalisme). وأقام «فرجسون» عام 1989 (في دراسته الشهيرة «عن المعطيات الفورية للموعي والإدراك»)، المعارضة بين الحس والحس والعقل الاستقرائي. وأنتم تعرفون نظريته إنما بالحس وحده نستطيع أن نولج في الواقع، رؤيا متعمقة، متجاوزين قشرة الأشياء السطحية، وهي موضوع العقل الاستقرائي. وكان الشاعر الفرنسي «أرتور رامبو» (Arthur Rimbaud 1891 - 1854)، في مضمار الأدب، ماضياً في انتسابه إلى الزوجية: فقد أعلن في «فصل في الجحيم» قائلاً: «أنا زنجي». ولم يتأمل الأبناء في هذه الصرخة تأملاً كافياً. فحين أدل ظهره إلى أوروبا وأدبها وثقها - وبموجز الكلم - إلى عقلها المفكر المنطقي، إلى علم للقصيد والعروض إذ قال: (أحكمت شكل كل حرف

(1) من الأفضل أن نقول (الاستموية) لأن الأنسية مشتقة من (الأنس) وليس من الإنسان (المترجم).

ساكن وحركته، وبإيقاعات غريزية، اغتبطت باختراعي كلمة شعرية تكون، في يوم من الأيام، على متاول «الحواس كافة» وأنا الذي أشدد على الكلمات).

23- وكانت حركات فنية جديدة تنشأ في الحين نفسه، وتستند كلها إلى فنّ للفاعل (Sujet) والروح، ولم تعد مرتبطة بالشيء والموضوع. ولم يعد الأمر يعني مجرد إنتاج هذه المظاهر المحسوسة مجدداً؛ بل كان يعني تدجين القوى الغامضة، ولكن المتفجرة الراقدة تحت قشرة الأشياء السطحية. ولزم على الفنان في مختصر الكلام، أن يعبر بطريق سريرة دخيلته (Intériorité) عن دخيلة عصره. واطلاقاً من النزعة التعبيرية الأدبية والفنية (Expressionnisme) ووصولاً إلى «التكعبية» (أي) منهج التكعب الفني (Cubisme). وكانت هذه النزعة تساق إلى مزيد من الدقة والوضوح، وإلى الفن التجريدي، وإلى فنّ كان في البدء جملة من الألوان والأشكال إلى فنّ منزّه تماماً عن الطبيعة المجاورة.

وكان بعض العلماء ينساقون حتى في المضممار العلمي، إلى إعلاهم أن القوانين الفيزيا - كيميائية، تحت مظاهرها الثابتة غير المتحركة، ليست إلا تحمينات فيها الكفاية من الغلاظة وعدم الدقة؛ وأفضل ما فعله، هي إمكسات وقدرات. وإن كل شيء بالحقيقية، عدم استقرار وقلقلة، نتيجة للتفاعل المتبادل الذي تقوم به الحزيمات بعضها على البعض الآخر. وكانت المشاجرات حول القدرية وطرقات النسبية والكلمات تزعزع أمتن أسس العلم، ورفضاً البديهيّات المسلم بها لدى عامة الناس وما كان «ألبيير أينشتاين» (1955) Albert Einstein - (1879) (عالم فيزيائي سويسري اشتهر بمنهجه «النسباني» الذي يقول بأن المعرفة تبقى في حدود منهج الأمور النسبية (relativisme) يتردد في أن يجعل من الانفعال منبع العلم، لا الفن محسب وعلى كل حال منبع الاكتشاف العلمي. وإن تطور العلوم الذرية كان يؤكد المقولة بأن المادة والطاقة هما جزء من الواقع الواحد نفسه، بدل أن تكونا منفصلتين انفصال تاماً، وكانوا يدعوننا إلى أن ندمج في القضاء ذي الأبعاد الثلاثة بعداً رابعاً ألا وهو الزمن.

24- وأخيراً وليس آخراً كان بيبير تيلار دوشاردن (Pierre Teilhard de Chardin) (11) يقيم حصيلة من هذه النزعات والبحوث والاكتشافات والنظريات. وإذ تسمى

(1) كان يسوعي كاثوليكي (1955) - (1881) هيلموف حاول تقريب الكنيسة من العلوم المعاصرة ومن مؤلفاته «الظاهرة البشرية» (1955) Le Phénomène Humain.

متجاوزاً الانقسامات الثنائية (Dichotomies) الكلاسيكية في شملة أخرى، كان يفرض في البدء وحدة الكون الأساسية والحيّة. فهو يرفض التمييز بين المادّة والروح. فليس ثمة سوى الطاقة، وهي شبكة من القوى تتبدّى تحت مظهرين، فمن جهة هنالك الطاقة التماسية (Energie tangentielle) وهي طاقة الخارج الظاهر وهي مادية وكميّة. ومن جهة أخرى الطاقة المركزية المحورية (Energie radiale) وهي طاقة الداخل الباطن وهي نفسية ونوعية. والطاقة المحورية المركزية إمّا هي الطاقة المبدّعة، بينما ليست الطاقة التماسية سوى إنتاج فرعي ناجم عن عمل مراكز الوعي البسيطة البدائية. وباختصار، يرى «تيلاردوشارلان» أن الطاقة المركزية هي العنصر الأساسي، و«القماش» الأوّل للكون. وفي هذا يسبق الحيّ (Prévalant)، لا تزال القوانين الفيزياء - كيميائية صالحة، لأن مراكز الوعي البسيطة البدائية - تكاد لا تترك بالحواس. ولكن في «الحيّ» يتطور الوعي تطوراً متصاعداً بمقدار ما يتماهى التعقيد. وبهذا الشكل يتم الصعود من النبات إلى الإنسان. وللإنسان نزعة لتحقيق نفسه في شخصه، بالحرية أعني في «الكائن - المزيد» (L'être plus) الروحي، عن طريق التطور المتناغم لعنصرَي النفس المكملين، ألا وهما القلب والرأس، وهما العقل الجسمي والعقل الاستدلالي.

25- وهكذا، فإن النزعة الأسية (أي النزعة الإنسانية) الرجعية، في القرن العشرين - وهي بتعبير دقيق «الروحانية» بمعناها كحركة ثقافية ومشروع عمل - تلبي تماماً ما تنتظره الإنسانية المعاصرة، فإنّ فنانين كمثّل «بيكاسو» و«براك» قد جعلوا نمط الفنّ الزنحيّ ينخرط في أعمالهم ويتكامل فيها. وبالتبعيّة، هذه الأعمال أروع جمالاً وأوفر غنى وأوسع شمولاً. وهذا هو التأكيد على كون الزنوجيّة حركة تلتحق بتيارات الفكر المعاصر، كما توصف في السطور التالية التي خطّها فغائشان بيكون (Gaétan Picon)، ونقتطفها من مؤلفه: «لوحة بانورامية للأفكار المعاصرة» (Panorama des idées contemporaines) تشهد الآن ارتداداً إلى فكرة الموضوعيّة. إذ يرى الباحث حينما كان يتورط في بحثه الخاص، ولا يكشف عنه إلا ويضجبه ويشدّه. فلم يعد نور المعرفة هذا الضياء الذي يحوّل ولا يستحيل، والذي يحطّ على الموضوع من دون أن يلمسه، ومن دون أن يدع الموضوع يلمسه. إنه بريق خاطف عكبر يلد من تعاقبهما. إنه برق تماس، إنه مساهمة واشتراك

مُوحَّد» وأشدّ ثباتاً على أن هذه التعابير إنما هي التي يستعملها علماء الالتيات المختصون بإفريقيا الزنجيقية، ويستخدمونها استخدماً طارئاً. ويبدو من هذه السطور التي كتبها «غائيتان بيكون» أنها تعلن انتصار العقل - العناق (raison - étrenite) لدى الزنجيقي انتصاراً واضحاً على العقل - العين (raison - oeil) لدى الأوروبي الأيض. ولا بدّ لنا أن نكون متواضعين، وأن نتجنب الاعتزاز بالنصر. وبالْحَقِيقَة، يتموقع المستقبل الثقافي للعالم في تولّد بين صيغتي المعرفة هاتين، وكل منهما ضروري سواء بسواء، وسبب ذلك أن الحدس إن قام بالاكشاف والتركيز الجامع، فالعقل الاستدلالي يقوم بالتحليل بغية استخدام الاكتشاف استخدماً عملياً.

• • •

وستكون هذه الكلمة خاتمة:

إن الثقافة الحقيقية تجدر واجتثاث. تحذر في أقصى أعماق مسقط الرأس، وفي تراثه الروحي. ولكنه احتشاث أي اعتناح على المطر والشمس، وعلى الإسهامات المخصصة من الحضارات الأجنبية. وفي البقاء العسير لإفريقيا القرن العشرين، نحتاج إلى أفضل ما في الروح الأوروبي، وبخاصة إلى أمثل ما هي الرعة الفرنسية وكيانها. ولم أرغب في القول إنه قد أوف الوقت لرجوعنا إلى الديكارت (1) وإلى روح المنهج والتنظيم؛ بل من الضرورة أيضاً أن نلبث متحدثين في تراثنا. فلا بد للضياء «الكارتيزي» (أي الديكارتية) أن يضيء، ولكن على نحو أساسي هام، لا بدّ له أن يضيء كنوزنا. وإنا ما أعوزنا أقبية المنطق، فإنما ذلك للتحكم بمصير الكونغو وإحكام تراثه. وأقول مرة أخرى إن النزعة الإنسانية للقرن العشرين هي في موعد مع الأخذ والعطاء. وبهذا المنحى وحده ستكون النزعة هذه حضارة الشمول العالمية.

(1) ديكارت Descartes فيلسوف وعالم رياضياتي (1650) - (1596). واشتهر بمؤلفه Discours de la methode (1637)

قصائد

كونغو⁽¹⁾

«فوي» من أجل «كورات»⁽²⁾

ثلاثة، و«بلافونغ» واحد⁽³⁾

- إيه يا كونغو أنت إيه!
لكي أوقع اسمك العظيم
على المياه ومن الأنهار الأديم
فلنُزِنَ مشاعرهما
صوت الكورات، الكوياتية⁽⁴⁾
فإن مداد الكاتب يبقى
منسلخاً عن كل مذكّرة
- إيه أيّهما الكونغو
أنت المنداحة على سيربك
من الغابات
أنت الملكية على إفريقيا المروّضة
والتي تقوم مرتفعات جبالك الخصيبه
ناهضة برأيتك سامقه⁽⁵⁾
- لأنك حقاً امرأة
أقسم بهامتي ولساني

(1) كونغو: بدلاً من كونغولية، ويجمع شاعر اسم نهر الكونغو في حديثه إلى محبوبته والمياه.

(2) «فوي» Wol ربما لن أو كصيدة.

(3) «بلافونغ»: آلة موسيقية وثنية في الكونغو.

(4) «كورات» آلة موسيقية أفريقية / «كوييتية»: نسبة إلى قبيلة كونغولية

(5) O = الحرف الفرنسي. لا تتقيد في هذه القصيدة.

أجل أنت امرأة
أقسم بأحشائي
- وأنت والدّة كلّ هنية من الأشياء
ولكل ما له عردينان
من التماسيح وأحصنة الأنهار⁽¹⁾
والإبغونات وخراف البحار⁽²⁾،
ووالدة السمكات الخطافات⁽³⁾
وأنت والدّة الفيضانات
وبقوت الحصادين ترفدين
إبه أيتما امرأة العظيمة
أنت الأمراء المشرعات
على المجاذيف من الزوارق والجوجوات⁽⁴⁾
أنت عشيقتي ساو⁽⁵⁾ Sao
بفخذين عنيقين تنعمين
وبذرّاعين مديدتين تمتئين
من نينوفرات ساجيات
وأنت امرأة ثمينة غالية
من منابت أوزوغو، متحدرة⁽⁶⁾
وأنت جسد من زيت ثمين
وعصي على الفساد، متين

(1) أحصنة الأنهار hippopotamus (كلمة يونانية).

(2) خراف البحار la mateins.

(3) سمك يطير.

(4) جوجو: صدر الزورق.

(5) ساو: قبائل لإريقية قديمة في «التشاد» ومشهورة بصنع تماثيل مسجورة خزفية.

(6) أوزوغو ouzougou: اسم قبيلة إفريقية أصيلة.

جسدٌ أدِيمُهُ من ليلٍ ماسي
- يا أيتها، الإلهة، الساجبة من العلا
وتلثتِ بِسمائك على صفا
وعلى اندفاقِ دمائك
فهو يهتُ الدوار

إيه أنتِ على البرداءِ عصبية Impaludée

من منبتِ سلالتك النقية
- تمتازُ أنتِ! أنتِ تمتاز
من قفزاتِ النُمور
ومن استراتيجيةِ النَمال
واستراتيجيةِ الحقوق

وهي في اليومِ التالي لزوجات
ومن أوحالِ المستنقعِ منبجسات
واماً على كل مهنةٍ من الأشباه
من الأتربةِ الإسفنجية
ومن، الأبيض، عذوبةِ الأغنية⁽¹⁾

ولكن، هبْ انتفضي وتحري
من كل ليلٍ عن المسرةِ عازفه
وترصدي صمتِ الغاباتِ السامقه
فهلأُ أغدو الغمضَ الرائع
والقفزة التي لها من الأذرع
ست وعشرون ذراعاً

وفي إحدى الرياحِ الصابيات
هلا تكوينين من الزورقِ انهزامه
على اندفاعِ جوفكِ الطلساءِ الناعمه

(1) الإنسان الأجنبي الأبيض.

- وإحاث نمديك جُزر الهوى
وهي تلال «الغونغو» والعنبر
بل هي دبغات الطفولة
ودبغات «جُوال» Joal
ودبغات «ديتلور» Dilor
بل هي اللبالي في «إرمونوفيل»⁽¹⁾
خلال فصل الخريف الجميل
وقد كان الطقس على جم من البهاء
وعلى فيض من الرقة العذوية
ومن ثغرك ثويجات بيضاء ملحة
والأزاهير الساجبة من حُمة شعرك
وسبما دمائه إحاديتك الرائعة
خلال عهد الملل القشيب
حتى بلوغ منتصف الليل
من دمي
فهما حرييتي من ليل دمي
فهو يترصد من الغابات
صمتها الأيك
- أنت يا عشيقتي لك كشح
يجعل زيتة روجي وكلتا يدي
على إذعان وانقياد
وتغدو على انبجاس قوتي
وهي دون رعاية كبحه
فيما تلبث عزتي خاتمه

(1) مدينة فرنسية، سقط رأس الأييب ج. ج. روستو الفرنسي، مشهورة سياحياً ولها جانب يسمي

«صحراء» Ermenonville

وماهي معرفتي
عن إيقاع غريزتك
وماهو زعيم الجماعة
يعقد اندفاعه بجوجو جنسه
كما بفعل القناص المزمهو الجسور
لخراف البحور
أما أنت أيها الجريسات
فملا توقعين الأكساث
هيا وقعني من المذاذيف الإبقاعات
ووقعني رقصة «سيدما»
أهلاً جدير بالكواريس الظافرات
زورقه من «فديوط»⁽¹⁾
وها أنذا أطلب على مرتين
لجميع التمتامات «وذين»
ومن العذابي أربعين
بغية التغني بإيماءات الهمدين
للسهم المتوهج هيا وقعوا
وللمخلب عند الظهيرة وقعوا
وهيا وقعني
يا أصوات «الغوريات» المزعجة⁽²⁾
ووقعني من «المياه العظيمة»
أصوات خريرها
ووقعني المنية على ذوابة المسرة المنية
حين تُسمع نداءات الماويه

(1) Fadyoutt: مدينة مصرية [?].

(2) غوري، غوريات Cauris: نوع من التلوث الصحفية القديمة في إفريقيا.

وهي على كل اعتراض عاصيه
- بيد أن الزوارق
ستتكفي إلى الحيا
بفضل نهوضات زيد ألباء
وسوف تعود العذوبه
من قصبات البامبوات
في الصبحات الشفافات الوضاحات
لجميع العاطلين!

الإعصار / 1

تجثت الأعصار كل ما هو حولي
بل يقتلع الأعصار كل أوراق
ويمحى من الكلم والحديث كل نافمه
وفي كل صمت مطبق
تلمجر أعاصير الجوى
ويخلق السلام على عباس العاصفه
وعلى فصول الأمطار الطويله

إبه أنت أيتها الرياح العابران
وأنت يا رياح الفصول الزاهيات
هلا تضرمين النار في أرجائنا
وفي كل زهرة من أزاهير ريوينا
وفي كل ثمرة نافله من أفكارنا
حين ثعاود الرمال فتنهال
على كئيبان أفئدة الرجال
وأنت أيتها النادلة هلا تنصرفين
وكل إيماءك المسرحية تهجرين

وهيّا أيها الأطفال! أينما
وعن ألعابكم هلاً تعرفون
وعن ضحككم العاجية ترعدعون!..

الإعصار 2/

أما أنت! أنت
فلتحرقن النار صوتك
بل لتحرقن النار بدتك
فدجف في دخيلتك أريج شعورك
وهي النار تضئ ذكّة الليالي
وكذلك أوراق النخيل!

وأنت أيها الروح الأمين
أجج بشارك شفقي العندصتين
وانضح الأنغام على أوتار كهـاي،⁽¹⁾
وليسنن تشيدي سامقاً مدوياً
كمثل إبريد غلام زكياً نقياً!⁽²⁾

أغنية النار 1/

يا ناراً يرمقها في الليل بنو الإنسان
في دجّة الأعماق السحيقة دون أمان
إيه أيتها النار تحترق دون أن تدفّق
وفي أن لا تحرق بل على بريق متألق
أنت نار تطير دون فؤاد وأفاق

(1) لّلة موسيقية إغريقية.

(2) غلام: أرض كانت زلخرة بمنجم الذهب.

لا كوخَ لها، ولا عيلةً أو ولداً يُطابق

يا نازرَ سَعَفِ النخيل الشفاف

ها أنذا امرؤ صلد لا يخاف

بك أستغيثُ وأبتهلُ إليك

أنتَ نازرُ للسحرِ وللسحرة نازر

فدني أينَ والذكَ؟

وبراحاً أينَ والدثك؟

ومنَ قولك وزعاك؟

أو لستَ أنتَ والدثك وأباتي؟

تمزيّن ولا ائزّ تدعين

ومنَ الحطبِ اليبس لا ولن تولدين

وعلى ذاتِ أرمديّ لك تستحوذين

ولا تأبهين حينَ تموتين ولا تنمحين

وفيك تتحوّل الأرواحُ المائعات

ولا اأخذُ منك بدركُ هاتيك التحولات

أغنية النار / 2

إيه يا نازرَ السحرِ ونازِرَ السحرة

يا روحَ كلِّ مياهِ أجاجته

وهي أرواحُ سُفلية أوجته

يا أيها البرقُ اللماخُ وأيها الزراع

يُنيرُ ظلمةَ الغديرِ وحتى القاع

أنتَ اأخذُ طيورَ لا مُجّحه

لا جسدَ لك بل أنتَ مجردُ هُنه

يا روحَ «النار» بطاقاتِ تنعمين

فإلى صوتي هلاً تنصتين

فأنا من أناسٍ كُلِّ دُعرٍ يجلون

لكنهم بلئى نستغيثون
وبراحاً إليك يهتملون!..

الأصالة / 1

أنتم يا أيها الأولاد الفتيان
أنتم الذين قد قصرت ذاكرتكم
فما الذي أنشدته الكوراث، لكم؟
ها قد تلقنتم اللغة اللاتينية
وحفظتم سلاسل أسلافكم، الغالبيين،⁽¹⁾
كذا قد قال لي عنكم القوالون
وقد غدوتم، دكاترة، من السوربون،
أنتم بأنماط، الشهادات، العلمية مكتظون
وها أنتم صفائح الأوراق تكذسون
وكأنما على غرار طائير قاصيه
وعلى ضوء المصباح منحصيه
كما قد اعتاد على هذا والدكم المرحوم
الذي كان يعدّها بأنامله الكريمة!
وها من فتاتكم يتبرجن
ونقاسيه وجوههنّ يُشخصن
كما تسعى إلى هذا المومسات
وبغية الزواج الحر يتمشطن
وقبعات نساء الشمال، يعتمرن
والى تبويض عرقهنّ يسعين
هكذا إني قد قالوا
ولم يكذبوا..

(1) طوق الاستعمار الفرنسي.

الأصالة / 2

فهل أنتم على غبطةٍ تُصبحون؟...
 وهل نزارٌ عليّ في أيامي الراهنة
 أن أروي لكم المأسي السالفه
 وملحمة كل ما فعله الأقدمون؟
 فمّا انطلقوا الآن.. مُسرعين!
 همّا اتلوا مسابح المعابد المقدسة
 فهي تنعقبُ على «السابلة العظيمة»

■
 همّا اسلكوا هذي الطريق الملكية
 وفيما تمضون هلاً نتمعنون ونفكرون
 فهذا هو السبيلُ العسير من الضراء
 وفي أن سبيلَ الإنتصارِ
 وسبيلُ المجد والفخار
 إذآك يجيبُكم أئمةٌ كُهانكم
 قائلين،

«صوتُ الدم، الظلم
 إذآك يُحَتِي «الظافرون» مسعاكم
 وسوف يصبح أبناؤكم
 أكاليلَ ناصعةٍ بيضاء
 لجميع هاماتكم السوداء!»

«كأي - مآجان»⁽¹⁾ 1/

كأي - مآجان، أنا..
وأنا الأول من بني البشر
ملك الليل الغيمبي
وسيد الليل الزجاجي
هلمني إلى رغي العشب يا ظبائي
في ملاز من الأسود ستلبيين
ولسماعك سحر صوتي تترصدني
أما دهمتك الودعة
فسوف تُرصع سمول الصمت والسكينة
وها أنت كل أراهبي
وبالأحرى في كل يوم كواكبي
وينفجق ولائمي سيتنعمين
ويزخام ألدائي الثرية فلا تطمحين!
أما أنا، فلا أطعم متقونا
فمن الفرحة مذنب ومعين أنا
فهللني إلي وارغني ألدائي
فهي ألداء رجال أراهير عراقي
والعشب الحلبي يزخر على صدي

ولئيشعلوا في كل أمسية
إنني عشر ألف نجم

(1) اسم ملك زنجي جبار.

«كاي - ماچان» / 2

على مدى فسحة الساحة
أجل على أعظم ساحة
فهيما سخنوا عشرة آلاف قصعه
وأفعى البحار سوف تُطوقها
من أجل حُشود أتباعي
ذوي السمات والتقوى العريقين
وعلاً ما أريد يفعلون
لأجل أشدان كشحي وأعطافي! (...)

أقول كاي - ماچان، أنا
أنا ملك النجوم والأقمار
وأنا أشفع الليل والنهار
ألسن أمير الشمال، والجنوب،
ولنور الشمس الشارقة أمير
وأنا السهل الفسيح الخضير
أشترع على ألف من النواص
والهت الرحيم والسخي بالمعيات
فيها تنصهر المعادن اللمينات (...)

فهيما إلهي وأمجعي
يا شواذن أعطافي وكشحي
تحت هلاكي القمري! ...

رسائل إلى الأميرة / 1

كانت تُدمدم ذاكرتي،
«بيلبوزغ»، «بيلبوزغ»!
وفي المركب الذي يُقلني
لُبثتُ الآلاتُ تُوقِعُ مقاطعَ اسميتُ
أنتِ يا أميري!
كما تُوقِعُ مقاطعَ «إفريقا»، المُعتمِه
وكانتِ بدائي مُعطرَّين بشذاك
وبشذا عطر أشجار الصنوبر
وكلامها يُعطران رقادِي
كما في تلافيف قديم زماننا
وثمار الشوافة في حديقة طفولتنا (...)

•
وأنتِ يا أميرة «بيلبوزغ»!
تحت أبن سماء من السماوات
قد كان يُزهر وقارُ هيبتيك؟
هل كان يُزهر في أقطار الشمال،
أم في رطب «أونسترهام» بقصرِك
فقد بقي مُسرَّعا على الريح والبحر؟ (...)
أم ألت في باريس الآن
إذ دنت تباشير الشتاء
ومن أقطار الشمال، يصحبك أمراء
وقد نزلوا من هناك والشمس يرتادون
وفي الشوارع حيثُ يحل النور
وعلى الحجارة العاجية
وعلى الحجارة القديمة البرونزية
حيث الأزامير الزاهيات
وأصوات النساء البلوريات
وحيث النفوس أوفرُ براعة

رسائل إلى الأميرة / 2

تحت تألق أنوار الصالونات (...)

إني مصمم على نوع من الانعزال
كما أنا مصمم على التفكير في الأحوال
كما في ذكراك ومغيبات الغائزك
عقد طوق عنقي مي صداقتك
بل مي قرطاني يشتغلني
والأمل في العودة يحدوني
وقصيرة الأجل ستليث مهمتي
لأنني لا أزال على ثقة، أمتي،
واسم «المجنول» قد أطلقوا عليّ! (...)

أيتها الأميرة الحبيبة الحسنة
هل هببة وقارك على هباء
في هذه الليلة القمراء؟
وكذا سافاك المعشوقتان
هما بالذهب الأبيض مطوقتان؟
وشفتاك القرمزيتان
تعقب بهما غابات الصنوبرات؟
وكما في ما حدث بالأمس
هل ثلجبان رؤوس السقارات؟
أيتها الأميرة، ملأ تسرعين
إن كانت ذاكرتي كما تتذكرين
فيمدني هلال قمبي
براحاً لن تستغرق طويلاً إقامتي
وما هي من الأسف ممزات

وما هي الأشواق إلى بلادي السوداء
لا تزال تهمل حناياي وكشحي!...
أغنية

غزلت لك أغنية
بألحان عذبة شجنه
كما في الظهيرة همس الحمام
وبين يدي لبث الخلام
بأربعة من الأوتار الصادحات
فهو يصاحبني ساجدا
ولقد نسجت لك أغنيتي
بيد أهلك التي لم تُنصتي
ومبكك الأزامير برغم
تضوع بعطوب رخبه
كغموض مقلتي أحد السحرة
لبث الغسق ملأحاً في سانغومار⁽¹⁾
كما قد كان في مدينة سانغومار⁽²⁾
بزيه ومبكك الأزهار
فلمني إلي بتمام الاختيار
ولا تدعي الأزامير ذائبة تغور
أنت! يا من تثلج الصُدور
بجم من محاسن العباب البشر!...

(1) يقول ل.س. سغور: "القصيدة أغنية بل موسيقى... ولذلك في طليعة القصيدة أشير إلى آلة موسيقية"
فتُلفظ الكلمات أو تُرند لو تُسمى على إيقاع لحانها... (والخلام): آلة موسيقية زنجيقية ذات أربعة
لوتار كالقيثارة.

(2) مدينتان في شمال فرنسا (والملقيا): ؟.

دعاء إلى الأقنعة / 1

يا ايتهما الأقنعة! إيه أنتي...
 السوداء منها، وكذا العندمية
 ايتهما الأقنعة المبرقعة أنتي
 وأنت المخبثشة في شئى الجمات
 هناك حيث يظل الروح ينفج
 في ظل الصمت والسكينة أحبك!
 أما أنت ايها القناع فلست الأخير
 إيه أنت يا قناع الأجداد الأثير
 يا من تُلمّص رأس الأسود...
 ايتهما الأقنعة الزنجيلات
 أنتي تحرسين هذه الإيقاعات
 وتحظرين كل الضحكات الأنثويات
 وتُخولين دونّ التسمات الذوايات
 ها أنتي تُقطرين نساءم هذا الخلود
 حيث استمتع بأهريج الجدود
 يا أقنعة تلبث صفائحها نقية وإدعه
 ومن كل غمازة أو أسارى خاليه
 فاللوحه هذي أنتي رَسَمَها
 وكذا وجهي أنا، وهذا المَحَنّا
 على مذبح القرطاس الأبيض بنحني
 وعلى كل ملامح رَسَمِكِ بنثني
 فملاً إلي الآن تنصتين
 ها هي ذي العزيزة إفريقيانا
 وهي التي تغور أطمالك فيها وتتفاني
 إنه نسيب روح أميرة أثيرة

دعاء إلى الأفعنة / 2

وهي أميرة بكل شغف جديرة
هي أميرة تموت كما أوروبا تزهق
فيما الحب السري يوثقنا بها (...)

أيتها الأفعنة! ملأ بمقلبك ثدقين
حدقي إلى أبائك بالإعازيا تمرون
وكل يوم من أيام عمرهم بمنون
كما بفعل البائس بأخر رداء يفتنه
كيما نجيب بدورتنا بأكتا مائلون
حينما نبعث العالم مجدداً على وثوق
كما لا بد من الخمير الأبيض الدقيق
فمن يلقن العالم الألي إيقاعنا النسبي؟
ومن يمزج أهازيج يسرور العاطلين
لكي يوقظ اليقظة والراحلين
عند انبلاج فجر النمار؟
فها الآن تكلمي بصوت جهير
من هو الذي ينعش ذاكرة البشر
لمن تمرقت آماله في هذا الزمان
أجل! ما نحن نلبث أهل الأقطان
وأرباب القهوة والزيت ونسخ النخيل،
وفي كل يوم هكذا يقولون
إننا رجال الموت، ويكرهون
بل إننا أهل الرقص والفنون
وبالرقص يلبثون جديرون
وتشد أقدامهم فيما يخطون
بأقدامهم الصلدة أديم العاطلين!

بصْحبة «الغلام»⁽¹⁾

تركْتُ ربحاً طويلاً بينَ يَدَيْكَ
 طَلْعَةُ الْمُحَارِبِ الزَّنْجِيْقِي لَدَيْكَ
 وَكَانَ غَسَقُ قُدْرِي النُّوَّارِ
 قَدْ أَضْفَى عَلَيْهَا الْأَنْوَارِ
 وَمِنَ الْبَفَاحِ زَكُوْتُ فِي خَلِجِ مَقْلَتَيْكَ
 مَغِيْبُ الشَّمْسِ وَأَفْوَلُهَا
 فَمَتَى سَأَشَاهِدُ أَوْطَانِي
 وَافَقَ مُحِبَّاتِكَ النَّقِي؟
 وَمَتَى أَعُوذُ فَأَجْلِسُ هَانِئاً
 خَلْفَ مَائِدَةٍ نَمَذَيْكَ الدَّاكِنِينَ
 وَعِشْتُ حَدِيثَكَ الرَّهِيْبَ الْوَفِيَّ
 يَلْطَفُ فِي غَيْبِ الْبَلِّ الْبَلِّ الْبَلِّ
 سَوْفَ أَبْصُرُ سَمَاءَ مَنْ عِيْرَ هَذِي السَّمَاوَاتِ
 وَمُقَلّاً أُخْرِى سِرْوَى هَذِي الْأَقْلِ
 وَمَنْ غَيْرَ هَذَا الثَّغْرِ سَوْفَ أَنَهْلُ
 وَمَنْ مِبَاسِمِ أَنْدَى مِنَ اللَّيْمُونِ سَأَنَهْلُ
 وَتَحْتَ سَقْفِ عَقَائِصَ غَيْرِ هَذِي سَاهَجِ
 بَعِيداً عَنِ الْعَوَاصِفِ وَالْأَنْوَاءِ
 بِيْذِ أَنْيٍّ، فِي كُلِّ مِنَ السَّنَوَاتِ
 حِينَ يَقْدَحُ «رَوْحُ» الرِّيحِ⁽²⁾
 زِنَادُ الذَّاكِرَاتِ عِنْدَ الْعَجِيجِ
 سَأَتَلَمَّفُ عَلَى رِيْعِي وَمَوْطِنِ وَلَادَتِي
 وَعَلَى كُلِّ دَمْعٍ مِنْ مَقْلَتِكَ حَبِيْبَتِي

(1) الغلام: آلة موسيقية زنجيقية وتُدعى أيضاً (كورا / كورانت).

(2) 'رؤم': عَرَقٌ قَصَبِ الْبُسْكُر - و - O حرف فرنسي، لا تُولِي (المترجم).

نُذَرَفِينُهُ فَوْقَ الْغَفَارِ

وَفَوْقَ الْجَوَانِي

بِصَحْبَتِي!..

نشيد ليلتي الحقيقية / 1

- يا لَيْلَةُ الطُّفُولَةِ

يا لَيْلَةُ رِيقَاءِ

يا لَيْلَةُ شَقَرَاءِ

يا لَيْلَةُ قَمَرَاءِ

وَيَا أَبَاهَا الْقَمَرُ الْوَضَاءِ

كَمْ مَرَّةً ابْتَمَلْتُ إِلَيْكَ

أَيْتُمَا اللَّيْلَةُ الْحَزِينَةُ

بَاكِئاً عَلَى أَحَقَّةِ الطَّرِيقَاتِ!..

- فَقَدْ لَبِثْتُ عَلَى خَلْبِ وَأَوْصَابِ

وَمِنْ عُمْرِ رُجُولَتِي أَذْرَفُ الْعَبْرَاتِ

يَا لِمَا مِنْ وَحْشَةٍ وَالْكَثْبَانُ تُحِفُّ بِي

لَكِنَّكَ كُنْتَ لَيْلَةُ آبَةٍ فِي الطُّفُولَةِ

وَلَبِثْتُ كَثِيفَةً كَمَا الْقَطْرَانُ كَثِيفٌ

وَرَاغَ الْجَذَعُ بَشَنِي أَصْلَابَ الظُّمُورِ

تَحْتَ هَوْلِ زَيْتِيرِ الْأَسْوَدِ وَالْثُمُورِ

وَكَانَ الصَّمْتُ الْمَطْبُوقِ الْمِرَاتِي

مِنْ هَاتِيكَ اللَّيْلَةُ الْغَرِيدَةُ

يُطَاطِئُ سَوَامِيْقِ الْعُشْبِ الرُّخِيَّةِ

نشيد ليلية زبحيقية 2/

نار أغصان كنت أنت
بل ناز آمالي كنت أنت!..
وذكرى من ذكريات باهتات
ومن الشمس، تطمئن براءتي
ولزاماً كان علي أن أقضي وفاتي
عارفاً عن روعة كل الأغنيات
فكل شيء راح منصرفاً
إلى نضلي والري، والعناء!..
هنا انظروا الفجر، ابها الخُلان
فهمو بخنجره اليمامة يزدان
متى تهدل الحمامات اللزقلوات
ونورسات الأحلام بأجنحتها هاهيات
ويطلق صيحات أنبي وشكاة!..■

نصوص

فاديم تيريوخين

الشاعر فاديم تيريوخين

زار الشاعر فاديم تيريوخين اتحاد الكتاب العرب ضمن وفد من الكتاب الروس؛
وخص مجلة الآداب العالمية بهذه النصوص التي كتبها وترجمها إلى العربية بنفسه.

ولد الشاعر فاديم تيريوخين عام 1963 في مقاطعة تولاء وأنهى الكلية الحربية
الهندسية العليا لقوات الصواريخ ومعهد «غوركي» للآداب. خدم في محطة «إطلاق»
الصواريخ الفضائية «بايكاتورا» وعمل مدرساً صحفياً للعلاقات العامة وهو عضو اتحاد
كتاب روسيا ومؤلف 5 روايات شعرية يعيش في مدينة كالوغا.

ما الذي تخشاه الطبيعة

في حضرة الموت؟

ليس باقياً في الوجود

سوى الإله المعبود.

وكل إلى غبار نثاره

ولا يبقيك حياً على الشفاء

سوى أبجدية اللسان

وليس ما يمنح الروح السكنة

سوى رضا الرحمن.

فعلش حياتك بتآن وتأمل

كي تتذوق الخلود

● ● ●

عجباً، حتى الأربعين عشت
ومازال بلسمي
الغابة والنهر والسحابة
وسر عقيدة الأجداد
لكن أعترف والله شاهد
لم أتبع طقساً يقيد حريتي
في هذه الحياة
ها هي الجنة إن شئت
ولكن إياك والعيب
نار البروق تقذفني
من فرح إلى ترح
هذه الحياة اللغز
ميتة في ماء حي
أدين لك بكل شيء
بالسعادة والقلب الحزين
أيقنت في اشتعال الروح
في ساحة المعركة
وبعد الصلاة بقلب نقي
يطير غراب أسود من أفق الروح.
ماذا أقول لكم هذا؟
لأن على الشعراء أن يؤدوا
الضريبة ما جرى
في أكتوبر إنه خريف الويل
الويل من العقل لا استنطج
أن أرسل لكم من جهنم كلمة أو رسالة.

● ● ●

صن روحك بعزم صبور،
 فلا بد بكل وضوح وجلاء
 أن تمضي إلى غياهب الديجور،
 وكأنما إلى كوة سوداء.
 ولكن هذا بعد أمد طويل،
 أما الآن فالأعوام
 تأخذ مجراها في سبيل
 لا يعرفه الأنام.
 ولكنني تمكنت في هذا المجرى
 أن أقرا قدر المستطاع
 قاعدة تقول، لكل من الورى
 في الحياة إله مطاع.
 أعماله الأخيرة
 وسط جدران مغلفة
 ضوء نجمة منيرة
 بأشعة نافذة خارقة.
 بصبر عقدت الرجاء
 على مخافة الإله،
 أنا أعرف، سيتكشف في السماء
 ما في القلوب والجباب.
 وكل ما يأتي من أحلام سوداء
 في الحياة الدنيوية
 يحلل الأضواء البيضاء
 إلى ألوانها السبعة الأصلية.
 • • •
 لبناء اسمعي ما أقول،
 غداً في البكور
 سأذهب بلا أقول

إلى سكرة عالم مسعور
 أشعر في عروقي بنار وهجاء
 تتفجر عند الفرصة السانحة
 وتجزني يا غراء
 حفرة مألحة
 في هذه الحرب الثالثة العاتية،
 إذ أخضع للمصير
 أبقي على حاله
 بمنظري الحقيق
 الرجل، السيد، الرفيق
 سأخرج مخالفاً العصر بعناد
 وبكل إصرار صادق
 طقارعة شخصي جالت السواد
 هذا كل ما جرى،
 فليحكم القدر
 لا يوجد ولن يوجد في الوي
 أشد من عدوي وأقدر
 بالنظرة مستغل لا يعمل،
 حاقدة سكرة
 ولكن لا يوجد صديق أفضل
 هنا تكمن العبرة
 من شاني أن أدرك أبداً
 العلم الرشيد
 ولكن مد لي يداً
 أسمع، مد لي الرأي السديد ■

رولا

ألفريد دي موسيه

ت: د. خليل موسى

ARCHIVE

«رولا» تصيلة درامية رومانسية من خمسة مقاطع طويلة، نُشرت ترجمة المقاطع الثلاثة الأولى مع مقدمة عن أهميتها وخاصة في الشعر العربي الحديث في عشرينين سابقين من أعداد المجلة، وهذان المقطعان الأخيران منها:

.4.

أترقد الآن - يا فولتير- سعيداً ويسمّتك الدمية
تتجلّى في عظامك البالبات...؟
قبل، إنّ عصرك لم يكن ناضجاً ليقرأك..
فهل أعجبك عصرنا الذي وُلد فيه رجالك،
وقد هوى ذلك الصرخ الرقيق فوق رؤوسنا،
في حين كانت يداك الواسعتان تهدمانه ليل نهار.

قد انتظرت الموت بفارغ الصبر
 ثمانين عاماً وأنت تماطله
 ليكون غرامكما عشقاً جهنمياً..
 أفلا تنسحب أحياناً من مخدع الزوجية
 حيث تتعانقان وديدان القبور
 لتذهب بجبينك الشاحب وحيداً
 في نزهة بين خرائب دير أو أنقاض قصر؟
 فماذا تقول لك إذن كل هذه الصروح العظيمة، وهي بلا حياة،
 وهذه الجدران الصامتة، هذه المياكل المهجورة،
 امن اجل الخلود نفخت فيها يا فولتير..؟
 وماذا تقول لك الصليبان؟ ماذا يقول لك المخلص...؟
 اواه، وهل يفرغ أيضاً حين تقلع المسامير،
 عن شجرته المرتعشة هائل وودة ذابلة،
 وشبك يزعرعه في هذا الليل العائد..؟
 وهل أنت يا فولتير راضٍ عن عملك كما ينبغي،
 كما يرضى المبدع حين يفرغ من عمله،
 فيرى حسناً كل ما صنعه..؟
 وحينذاك فإنني أدعوك إلى وليمة هذا المساء
 وعليك أن تنهض من مرقدك وتدخل بلا استئذان
 لتلبية دعوة أحد أتباعك في عشايتك الأخير
 أما فنهد - يا فولتير - وأنت تستمع إلى قبيلات هذا الفتى وهذه الفتاة؟
 وهما بهوكان بعناقهما وقد تمنطق كل منهما ساعدي رفيقه،
 حياتين في جسد واحد منتعش،
 شهيقتين غير مسموع وأنيق طاغ،
 وقد انفجرت شغافهما المرتعشة عن زفرات حارقة،
 بتقبيل الجبين برغبة جامحة،

وهما شابان جميلان يصرخان صرخة الغرام،
 مثل فتحة تمهبط من السماء يستأثرها الذهبية على عناقهما
 انظر، إنهما لم يعرفا هذا الحب من قبل ولا يعرفانه الآن
 وأبن عرفنا هذه الكلمات الساحرة،
 إذ ليس سوى نشوة الحب الوحيدة وسط دموعهما،
 وهي تتفوق بها بين الشهيق والزفير؟
 أولاً أيتها المرأة، فانت وسيلة للحبور ووسيلة للتعذيب،
 هيكل سري حيث تكون الذبيحة،
 وحيث يتعالى بالتناوب عندها صخب الأعنين وهمسات المصلين،
 فقل لي يا فولتير، في أي صدى وفي أي مناخ
 تحيا هذه الكلمات الأبدية التي لا اسم لها،
 والتي لم تزل منذ خمسة آلاف عام،
 تعبر على شقاء العاشقين؟
 وأي تدنيس شنيع، وليس من حب هنا، بل هنا ملاكان،
 وقلبان صافيان كالذهب والكتائب المقدسة،
 وهما يستحقان أن يعتليا إلى أبيهما الأعلى في زهوة الجمال،
 ليس من حب هنا، بل زفير في هذا الليل،
 وهنا الطبيعة بأسرها ترتعش،
 وهي تملأ بخمرة الغرام،
 وهنا عبق البخور وأقداح مبعثرة،
 هنا قبل لا تحصي ولا تُعد، ولعل هنا، ويا للشقاء،
 مخلوقاً باتساً سيلعن النور،
 وإذا كان لا حب فلم هذا الشبح كائنه الحب نفسه!..
 أيتها المساكن الصامته تحت قباب الأديار،
 وأنت أيتها المدافن المظلمة التي تعرفين الحب،
 هذه منازل الباردة.. بلاطك وأحجارك

التي تنهض أبداً بقلبٍ ملتزمة من دون أن ترتعش،
 تعالي إذا أيتها الأوايد... أيتها المشاعر العميقة
 إلى هذا الفتى وهذه الفتاة وهما يبحثان عن النشوة،
 على سريرٍ لا يصلح إلا للنوم والموت
 واضربي إذا بقلبيهما عرض جدرانك المقدسة،
 واغرسي فيهما أشواك ما فيك من مسوح دامية،
 وارسلي على جبينهما رشاش مياهاك المقدسة
 وقولي لهما كم يجب على أمثالهما من سجود
 على حجارات اللحد لئلا يدركوا حقيقة الحب،
 كما يُدرك بين جدرانك أيتها الأديرة!
 نعم، إنكم تذكرون ثمالة كزوسكم،
 لقرسلوها إلى أعماق قلوبكم بشغف أيها الرهبان،
 وترون وجه المخلص حين يداهم النحاس أجفانكم،
 وتلمس عبودكم هذا الوجه أيضاً إذا كان الفجر،
 على زجاج النوافذ المذهبة بالنور،
 وإنتم تستمعون بشغف إلى أناشيد الصلاة مع الأرغن..
 أنتم تحبون بشوق عارماً أه كم أنتم سعداء!
 أنتظرونها الشيخ أروبية⁽¹⁾ إلى هذا الشاب المتدفق حيوية؟
 إنه يترامى بقبلاته الحارة على هذا الصدر البديع،
 انظر إليه كيف سيُدفن غداً في قبر ضيق،
 فهل لك أن تلقي عليه بعض نظرات الغبطة؟
 ولكن مادناً، فقد قرأ ما كتبت، ولا شيء يمنحه
 السلوان أو بارقة الأمل،
 بعد أن أصبح علمه جحوداً،
 وسيتكلم الناس على جاك من دون أن يكون مدنساً،

(1) لقب الأسرة التي ينتمي إليها فولتير.

وَأَنْتِ سَتَسْتَطِيعِ أَنْ تَضْمَعَ إِلَى قَبْرِكَ هَذَا الْمَسَاءَ
وَهَلْ تَعْتَقِدِ بِأَفُولْتِيرِ أَنْتِ لَوْ اسْتَبَقَيْتِ
فِي نَفْسِ هَذَا الشَّابِّ شَيْئاً مِنَ الْإِيمَانِ،
أَنَّهُ كَانَ سَيَلِقِي بِاحْتِضَارِهِ عَلَى سِرِّهِرِ الْفَحْشَاءِ؟
مَوْتِهِ! - أَلَا دَعَا عَلَى ذِيهِ الضَّعِيفَةِ
بِأَنَّ الْمَوْتَ مَا هُوَ سِوَى اجْتِنَابٍ إِلَى مَكَانٍ رَاقِبٍ
إِلَى أَكْثَرِ بَشَاعَةٍ، فَلَنْ يَكُونَ خَائِئِلاً،
وَسَيَقْتَحِمُهُ، كَمَا يَقْتَحِمُ الْأَمْوَالُ إِلَى خَطِيئَتِهِ الشَّابَّةِ،
وَسَيَنْظُرُ إِلَيْهَا ضَمِنَ الْفَضَاءِ الْمَشْهُوقِ،
وَهِيَ تَحْمِلُ مِفْتَاحَ قَلْبِهِ الذَّمِييِّ إِلَى إِلَهِ الْحَيِّ.
وَمَعَ ذَلِكَ فَهَذَا عَمَلُكَ بِأَفُولْتِيرِ أَرْوَبِيهِ، وَهَذَا هُوَ الْإِنْسَانُ،
وَهُوَ مِثْلَمَا أَرَدْتَ لَهُ أَنْ يَكُونَ، **وَأَنْ الْعَصُورِ**
لَمْ تَشْهَدْ إِلَّا مِثْلَ أَمْسٍ مِنْ يَمُوتُ مِثْلَ مَوْتِ رُولَا،
فَعِنْدَمَا هَتَفَ بَرُوتُوسُ عَلَى أَطْلَالِ رُومَا،
«أَيْتَاهَا الْفَضِيلَةُ، مَا أَنْتِ إِلَّا كَلِمَةٌ، لَمْ يَكُنْ يَجْدُفُ،
كَانَ بَرُوتُوسُ قَدْ فَقَدَ كُلَّ شَيْءٍ، مَجْدُهُ وَوُطْنُهُ،
حُلْمُهُ الْجَمِيلَ الْمَعْبُودَ وَحَرِيَّتَهُ الْحَبِيبَةَ،
نُوجَتَهُ بُورِسِيَا وَصَدِيقَهُ كَاسِيُوسَ بَعْدَ أَنْ أَرَأَى دَمَهُ، جُنُودَهُ،
وَلِذَلِكَ كَانَ صَعْباً عَلَيْهِ أَنْ يُؤْمِنَ بِأَيِّ شَيْءٍ عَلَى وَجْهِ الْبَسِيطَةِ،
وَلَكِنَّهُ عِنْدَمَا وَجَدَ نَفْسَهُ وَحِيداً، وَهُوَ جَالِسٌ عَلَى صَخْرَةٍ،
نَظَرَ إِلَى السَّمَوَاتِ مُتَأَمِّلاً فِي الْمَوْتِ،
فَمَا افْتَقَدَ شَيْئاً فِي هَذَا الْمَدَى الْفَسِيحِ،
بَلْ تَنَفَّسَ قَلْبُهُ فِيهَا نَسَمَةً مَمْتَلِئَةً بِالْأَمَلِ،
فَأَدْرَكَ حِينَئِذٍ أَنَّ سَيْفَهُ بَيِّدٌ وَأَلْهَتُهُ فِي السَّمَوَاتِ
وَنَحْنُ قَتْلَةُ الْكَلِمَةِ مَاذَا تَبْقَى لَنَا؟
وَمَنْ تَعْلَمُونَ أَيُّهَا الْمَذَامُونُ الْأَغْبِيَاءُ

وأي شيء تريدون زرعه على ضريح السيد المسيح؟
 وإذا أنتم أسقطتموه عن هياكله المقدسة
 ورميتم إلى الفراغ بالحمامة المدماة
 فهل أردتم خلق إنسان من طبيعتكم
 أو أردتم إقامة عالم مختلف، إذن فهذا العالم الذي أردتموه...؟
 عالمكم جميل وإنسانكم رائع وكامل،
 الجبال مهذمة والحقول فسيحة،
 وقد غرستم شجرة جديدة للحياة،
 نطفتم جيداً طرقات الحديد،
 كل شيء عظيم، كل شيء رائع، ولكن هذه المناخات
 تكتم الأنفاس، وتخنق الكلام
 وقد ذهبت أقوالكم الرنانة مع الرياح الموبوءة
 فزعزعت كل معهود فتيان،
 وروع طيور السماء وشردتها.
 الخبث ميت لأمحالة، ولا يثق رجال الدين أحد،
 لكن الفضيلة تنهار، وقد انتشر الجحود بالقادر العلي،
 فأين النبلاء الذين يتباهون بأسلافهم
 بعد أن أصبحوا يعرضون أمجادهم في الطواخير
 وأصبح التفكير حراً، وهم يتباهون بفصاحتهم على الطلاء،
 لكن الشعب يتوق إلى معارك الثيران
 فلا الفقير إذا كان عزيزاً ولا الغني إذا أصابته المحن
 يلجأان إلى الرهينة القاسية في هذه الأيام
 فمما بعدان الانحزال جنوناً
 ويفضل كل منهما أن يُشعل فحمًا،
 ويوصد نوافذ غرفته ليموت بالسموم

5.

رأى رولا أشعة الشمس تشرق على السطوح،
 فتكأ على حافة النافذة،
 كانت العربات الضخمة قد بدأت ترتج بأثقالها،
 فأحس جبينه الشاحب، وبقي من دون كلام
 كان ثمة جداول طويلة من الدم تتمرق كالسحب،
 ومثل أيدٍ ممدودة من السماء حين صرخ يسوع،
 وهي تتمرق في حجاب لطبات دموية.
 كان على الساحة مجموعة من المغنين الجوالين
 يُنشدون أغنية من أغنيات الرومانس القديمة
 أول ما أجمل تلك النغمات القديمة التي كنا نغنى بها في عهد الطفولة،
 وهي تؤثر في القلب في ساعات العذاب!
 فتمحو كل شيء، كل إحساس بالبعد عمّن نحب!
 وتبعدنا عن البحث عن ذكريات ماضينا!
 وخاصة تأوهاتك وشبح الخرائب السود؟
 ملائك التذكار وهي تمب على نحيبك؟
 وترف في الريح كالطيور الخفيفة
 على قصر الحب المذهب وأحلام الطفولة،
 وهي تمبُ بنبراتهما على أزامير الزمن الماضي،
 ونحن في مضجع احتضارنا بعد أن هدمت فوق مهودها
 أدار رولا رأسه ليرى ماري،
 وقد أحست بالإرهاق واستسلمت للنعاس
 هكذا كانا يقران إلى فظافات المصير،
 فتفرع الطفلة إلى عالم الرقى ويفزع الرجل إلى عالم الموت!
 وعندما كانت الشمس تسطع في أيام الخريف الجميلة
 على الثلوج بخطواتها التي أخذت تلتهم،

كانت أعالي فضة الليل ترتعش،
وقد غطّتها حمرة الخجل من القبلة الأولى،
هكذا يتوزّد جسد العذراء النقية،
حين يضخّها دم الشهوة في أمسيات الصيف إلى القلب،
هكذا تمسها الشهوة البسيطة بطرف الجناح،
ليضح نقاب الأرجوان على قداسة العفة،
تأجاً للعالم أيتها الشمس، فالأرض معشوقتك،
وهي أختك تمدّ ذراعيها العاريتين إليك
ولا تحتفظ أنت بشبابك الدائم،
إلا لتسكب عليهما روعة الجمال الأبدي!
وانت يا طيور السنونو التي تطيرين بعيداً،
قولي لي، قولي لي، ماذا كُتِبَ عليّ أن أموت؟
أهلاً ما أقبح الانتحار! أهلاً يا لبت لي جناحين،
لأبسطهما في هذه السماء الجميلة الصافية فأنا أريد أن أكون طليقاً!
وقولي لي أيتها الأرض، أيتها السموات، ما الفجر إذن؟
وما معنى يوم جديد في هذا العالم القديم؟
وقولي لي أيتها المطوج الخضراء أيتها البحار المظلمة،
قولي حين تتجلى أشعة الصباح على الأفق،
شبهاً إذا كنت محرومة من الشعور،
ويهتز القلب أمامك اهتزازاً وتجتو الركاب،
قولي، من أوثق رباط الخطوبة بينك وبين الشمس أيتها الأرض؟
وماذا تقول الطيور في أناشيدها؟ وعلى من يبكي نذاك؟
وماذا تكلمينني على حُبّك؟
وماذا تريد الخليفة مني، وأنا أبحث عن الموت؟
ماذا إذن نحب؟ وماذا هذه الكلمة الفظيعة،
تعود إلى مخيلة رولا من دون انقطاع؟

فأي انطاقات غريبة وأي صوت خفي
 كان يهمس في أذنه حين كان الموت أمامه؟
 وأي معنى لكلمة حبّ ثقال لفاسق حتى الجنون،
 عاش متنقلاً من يوم إلى آخر بين المواخير!
 هكذا بكلّ بساطة كان يحتقر الحياة
 ويتباهى باحتقار كلّ عاطفة للحب،
 وكان يدعي هذه الكلمة وكأئما شتمة،
 أثقال له هذه الكلمة ووقعها في مسمعه
 وقع إمانة ثوّجه إلى قلبه المتحجر،
 حيث لم تنبت زهرة واحدة،
 وهو يعرض حبه جافاً، كما يعرض الجندي جرحاً قديماً،
 ثم هو بلا منزل محدد ولا عشيقه،
 وكان يعيش حسب ما تجري به الريح متحذياً قدره،
 وقد ترك شبابه طليئة الريح التي
 تزعزعه كأنه ورقة يابسة على شجرة جفّ جذعها!
 وأي رجل هذا الذي أفرغ كأسه حتى الثمالة،
 وقد أتى إلى هذا الكوخ القذر في ساعته الأخيرة،
 يفتش وهو على سرير الموت عن مكان يدفع فيه لعناته
 حين انتمى كل شيء، حين صار الليل أبدياً،
 وهل كان يقف إزاء أمامه في اللحظة الأخيرة،
 وهو مشرف على الموت ليتجراً بالكلام على الحب؟



عندما تغادر أنثى العقاب عشها
 يتعقبها فرخها بعينيه، وهو على حافته
 فكأنه يحسّ باقتداره على مغادرة الأرض

والإنطلاق في الفضاء باسطاً جسده،
 فمن دفعه إلى ذلك وشجعه على الطيران؟
 وهو لم يثبت له مخلب ولم ينشر جناحه من قبل،
 لكنه يدرك أنه فرخ عقاب، وعليه أن يقتحم الرياح،
 وأن تحت الشمس أرواحاً مُنحطّة،
 كأرواح بنات أوى والكلاب والأفاعي
 التي تموت في الفجور حيث تلدها أمماتها،
 وهي تحمل في أحشائها جرائم سلالاتها الدنئية،
 وتستبقي الطبيعة عليها سماداً،
 لتسمد التراب حول قبورها وإشباع عريانها،
 غير أن للطبيعة قوة خارقة حين تصنع مخلوقاتنا الذنبلة،
 فهي تسمى الأسمى مثلما رأى الناس الأدنى،
 وتعرف أسراراً تكفي لهذه الصناعة،
 فيكون العالم كاملاً بلا أرجاس،
 والأسمى فيها مثال، وهو من نوع نادر
 ومن اصطفته الطبيعة بهذا الصفاء فهو بتمرّخ بوحول الحياة،
 مع أن قيمته في الحياة تساوي قيمة رخام كزار إيطاليا الأبيض،
 فأمطار السماء لم تؤثر فيه قط،
 ومع أنه يستطيع أن يتبدّى بهيئة داعر سوقي،
 لكن مقص الطبيعة الأم يفصل من الصوان أحضان الأممات،
 وقد مرت عليه الشرور طوال ثلاث سنوات،
 فهي في أعماق قلبه جامدة كأفعى،
 لينشر عاجلاً أو أجلاً حلقاتها اللامنتمية،
 ويجيء يوم يستيقظ فيه ضميره،
 فينتفض كما انتفض عبيد سان - دومينيك
 الذين مرت عليهم الأحقاب حتى استطاعوا

أن يقتلعوا سلاسلهم، وقد عصف بهم الغضب ونسمات الحرية.
 هكذا يا رولا تنبّهت أفكارك الآن لتحطم قيودها،
 وقد لاحت في ظلمات الصحارى مصابيح الحياة،
 تسوقك إلى ما وراء الحياة،
 ثدمني قدميك العاريتين على قواريرك الممشمة،
 وفي نخبك الأخير لسكرتك الأخيرة،
 فيها رولا إن العدم الذي تتمسك به يداك المتعبتان،
 ما هو إلا وهمّ يتبدّد كالخيال،
 وهو خيال قائم لا تنطفئ أمامه أنوار الحياة،
 التي بتوأمجّ معانها في الأبدية
 إنك لن تحبّ أبداً.. إنك ما أحببت قط.



أغلق رولا النافذة وهو يرتعش ووجهه في شحوب،
 فكسر ساق زهرة الذهبية الناضرة،
 «أحبّ واموت» ملتهبة قالت له الزهرة،
 قد وهجنى النسيم بقبلاته، فنور تويجي وأنعشني،
 وأخذني بعيداً فلبست له الزهو والبهاء،
 والعناصر التي لطخت نضارتي،
 قبلتني لتمنحني ثوبي الذهبي
 فما بهمّ الزهرة انسحاق قلبها إذا تفتحت أكمامها،



«أحبّ! - كلمة رددتها الطبيعة كلما
 تمثف بالريح التي تحملها وبالطيور التي تتبعها!
 هي ظلّ وزهرة أخيرة ستزفرها الأرض

حين ستهوي في ليلها الأبدى!
 وأنت تمسسين بها لكواكبك المقدسة،
 فكواكب الصباح تردد هذه الكلمة الحزينة الرائعة،
 وأضعف النجوم اندفعت منذ أن أبدعها الخالق،
 منجمة تبحث عن الشمس الحبيب الأبدى،
 وهي تريد أن تعبر إلى الحقول السماوية
 وتندفع إلى حضن الليلي العميقة،
 لكن ثمة آخر يحبها لنفسها - والعالم
 ينجذب في رحلة الحب حول القبة الزرقاء



كان جاك جامداً وقد رأى ماريا راقدة،
 فتفرس في ملامحها طويلاً،
 وأخذته من روعة الجمال والنظر البهي،
 كان يشعر بارتجافة يجهل مصدرها
 فتساءل، ألم تكن هذه المومس مصدرها
 فتساءل، ألم تكن هذه المومس أخته
 بين جدران هذه الغرفة المظلمة والخربة كغيري؟
 ألم يكونا أيضاً شريكين فيها حين تضمهما بين جنباتهما؟
 ألم يكن شعر بعدادها الذي كابده
 ونزيف الألام التي تدفعه إلى الموت؟



«نعم، إن الصبر يتمشى بخطوات متمهلة،
 في قلب هذه المخلوقة الحلوة والضعيفة،
 ألامها أخت الألمي، نعم إنما التمثال

الذي قد راي أن أجده ممدداً في قببي،
 وأنا أستعد للذئول إلى أعماقه
 أولاً لا تستيقظي من رقادك، فحناتك على الأرض،
 ولكنْ هجوعك طاهر، هجوعك إلى الله!
 فدعيني أقبل النعاس على جفك الطويل،
 إنه له أيتها الفتاة المسكينة التي أريد توديعها،
 فهو لم يبح فستان طهره،
 وأنا الذي كنتُ أحب، ولم أدفع له ثمناً!
 وأنا الذي أومن أيضاً أن هجوعك من أحلام طفولته
 وهو الذي يحلم، ولم يبق منك إلا جمالك.



يا إلهي! اليس هذا جسماً ملانكاً
 يتموج باسترخاء تحت هذه السقارة المتطابقة؟
 حقيقةً هو الحب العميق القادر كالإوز العراقي على العبور،
 ولا يكتفي بما ترسمه الخطوط الذهبية لطلّي غنائه الرخيم،
 في حدود تمبُّ عليهما نسيمات البهاء الريانية،
 ليغرد بأشجى الحانه حول الجمال،
 وهل الحب إلا الحقيقة التي تُنبه الناس من دون توقف،
 أو العليل الذي يعرف ما به ويرتعش خوفاً من دائه؟
 وإذا كان العاشق لا يظفر من حبيبته،
 إلا بما يحتاج إليه من أوهام المعاناة
 فلماذا أفتش عن الوهم في الأفاق؟
 وبماذا أفتش عن الشباب والحياة، وهما أمامي في ماري ونضارتهما؟
 أيما الحب! لك أن تأتي الآن، كشأنك مع ماري

فيما هي كالزهره البائسة تتفتّحُ عن هذه النضارة،
ولست أُنْها الحبُّ إلا عطراً تفوح من زهرتك،



تمدّد رولا ببطء ولطافة إلى جانب ماري،
فتلاقت عيناها وعيناها الزرقاوان، وتمازجت أنفاسهما النضرة،
وكانت نظرتيه العادئة تتماوج،
وتتصاعد وتخفت بالرغم منه،
وينفرج جفنا ماري عن العشق لتقول،
«كنتُ أرى رؤيا عربية،

رأيتُ نفسي على هذا السرير، وأعتقد أنني في بقطة،
فبدت لي غرفتي كأنها مقبرة واسعة،
وقد تبعثرت عظام الطوتى القديمة على الأرض الحضراء،
وكان ثلاثة رجال يحملون تابوتاً في الليل،
انزلوه هناك لتأدية صلاتهم عليه،
ثم انفتح التابوت ورأيتك في داخله،
وكانت تسيلُ على وجهك موجةٌ من دم أسود.

كنتُ تنهض لتأتي إلي سريري،
وتأخذ بيدي، ثم تقول لي،
«ماذا تفعلين هنا؟ وماذا تأخذين مكاني؟»
فنظرتُ إلى نفسي، فإذا أنا كنتُ على قبر
قال جاك، رؤياك حقيقة يا حبيبتي،
بالضبط هي الحقيقة وإن خلت من الجمال،
ولن تحتاجي غداً إلى إغماض جفنيك
لنري هذا الحلم، لأنني سأنتحر هذا المساء.



نظرت ماري إلى مراتها وهي تبترسم،
لكنها رأت وجه رولا شاحباً خلفها،
فبقيت صامتة وأكثر شحوباً منه، فصاحت به،
«مالك! ماذا جرى لك هذا اليوم؟
هذا ما أنا عليه يا جميلتي؟ ألم تعرفي بعد
أنني أفلسنت منذ البارحة مساءً؟
وأنا أتيت لأحبي ليلة الوداع بقريتك،
فالعالم كله يعرف ما جرى، ويجب عليّ أن أنتحري،
سألتك، إذن أنت قامرته؟ فأجاب، كلا، ولكنني بددت مالي،
بددته؟ قالت ماري وكأنها تغال جامد من دهشتها.
وهي تنظر إلى الأرض باستغراب، ثم قالت،
بددته؟ بددته؟ اليس لك أم؟
اليس لك أصدقاء وأقارب؟ اليس لك أحد على الأرض؟
أتريد أن تنتحري؟ وماذا أنت؟ تنتحري؟
ثم التفتت إلى حافة سريرها،
والقت عليه نظرة تشعّ حناناً،
وتردّدت على لسانها بعض الأسئلة،
لكلها لم تجرّ على الكلام بها،
فألقت رأسها على رأسه وأخذت منه قبلة،
وهي تهمس، «ليس عندي مال،
فإنّ أمي تأخذ ما تصل إليه يداي،
ولكنني أريد مع ذلك أن أطلب منك خدمة،
فأنا أملك عقدي الذهبي أريدك أن تبيعه،
وتأخذ ثمنه، وتقامر به مجرباً حظك».
أجاب رولا بابتسامة خفيفة..
أخذ قارورة سوداء أفرغها في فمه،

ثم انحنى عليهما يقبل عبقهما.
ولما رفعت رأسها المثلقل،
فإنما لم تجد إلا كائناً قد فارق الحياة
وكانت هذه القبلة الطامرة روحاً التي رحلت،
وكان الحب قد ساد عليهما في أن معاً في هذه اللحظة.
● ● ●

انتهت القصيدة

وهي من مجموعته قصائد جديدة 1836 - 1852
دار الكتاب - الجديد باريس (ص 7 - 28). ■



حكاية الجزيرة المجهولة

جوزيه ساراماغو

ت: مروان حداد

ARCHIVE

نبذة عن الكاتب وأعماله:

في الثامن عشر من حزيران 2010، توفي في جزيرة لانثاروت، إحدى جزر الكناري، الكاتب البرتغالي الكبير جوزيه ساراماغو، الذي ولد في السادس عشر من تشرين الثاني عام 1922 في إحدى قرى مقاطعة ريبيتيخو البرتغالية بالقرب من نهر التاخو، على مسافة مائة وعشرين كيلومتراً شمال شرقي العاصمة لشبونة، في أسرة من المزارعين الفقراء.

عام 1925 انتقلت الأسرة إلى لشبونة، ودخل عام 1934 مدرسة صناعية، تلقى فيها، إلى جانب الدراسة التقنية، مواد في الأدب والعلوم الإنسانية، لكنه، وعلى الرغم من تفوقه الدراسي، لم يستطع إكمال دراسته لعدم قدرة أسرته على تحمل أعبائها المالية؛ بل وحاجتها إلى مساعدته؛ لكنه، وخلال سنوات دراسته، كان قد قرأ جميع

محتويات المكتبة العامة للحي. عمل بدايةً في إحدى ورشات الحدادة، ثم في إحدى إدارات الضمان الاجتماعي.

بعد زواجه، عام 1944، من إيلدا ريس، شرع ساراماغو في كتابة ما عُده عمله الروائي الأول: «أرض الخطيئة»، ونشر عام 1947، مع قديم ابنته الأولى «فيولانتة»، لكن العمل لم يلقَ نجاحاً يذكر. ثم كتب رواية ثانية «المنور»، لكنها لم تنشر. ثم انقطع عن الكتابة طوال السنين العشرين التالية؛ ويقول حول ذلك: «بكل بساطة، لم يكن لديّ ما أقول، وعندما لا يكون هناك ما يقال، فالأفضل هو الصمت».

عمل في شركة للتأمين، وفي الوقت ذاته محرراً في إحدى الصحف اليومية، لكن؛ ولأسباب سياسية، فصل من عمله، ثم عمل ناقدًا في إحدى المجلات، وشارك في تأسيس الجمعية البرتغالية للكتاب؛ وبقي نشاطه طوال عقد من الزمن مقتصرًا، بشكل رئيس، على عمله الصحفي، وكذلك السياسي، كعضو في الحزب الشيوعي البرتغالي؛ واتصرت كتابته الأدبية على بعض الأعمال الشعرية. في العام 1969 انفصل عن زوجته «إيلدا»، ولم يتفرغ بصورة كاملة للعمل الأدبي حتى سقوط حكم الديكتاتور أنطونيو سالازار وقيام الحكم الديمقراطي عام 1974، في إثر ما سُمّي بـ «ثورة القرنفل»؛ بعد أن كاد قد عاني كثيراً من الرقابة والملاحقة خلال سني ذلك الحكم. أتيح له العمل في إحدى دور النشر مدة اثني عشرة سنة، وقام، خلال أوقات فراغه، بترجمة عدد من الأعمال الأدبية لـ «موباسان» و«تولستوي» و«بودلير» وغيرهم.

عمله الروائي البارز الأول كان «المرفوع عن الأرض» (1980)، الذي كشف عن روائي برتغالي كبير ومجدد، وحقق فيه ساراماغو صوته الخاص، وأسلوبه المميز، الصافي والواضح؛ والرواية شهادة اجتماعية حول القمع السالازاري ضد الفلاحين والنقابيين الزراعيين، اتسمت ببناء متين وموثق، وأسلوب ساخر وتهكمي. في الأعوام التالية، استمر ساراماغو في النشر بلا انقطاع؛ في العام 1982 صدرت روايته «مذكرات الدير»، التي يروي فيها الشروط بالغة القسوة لحياة الناس خلال العصور الوسطى الظلامية، الملاى بالحروب والمجاعات وسيطرة الخرافات؛ وقد أعد عنها عمل أوبرالي من قبل «آثيو كورغي» (جرى تقديمه عل مسرح «لا سكال دي ميلانو» تحت عنوان «بليموندا» وهو اسم الشخصية النسائية التي لا تنسى في هذه الرواية)؛ وقد أعد «كورغي» أعمالاً أوبرالية أخرى عن عدد آخر من روايات ساراماغو. روايته التالية كانت «العام الذي مات فيه ريكاردو ريس» (1984)، وتدور أحداثها

خلال الأعوام الأولى لحكم سالازار: مغامرات رجل يتعذب لاعتقاده بأنه مجرد شخصية في قصيدة للشاعر البرتغالي الشهير فيرناندو بيسوا. ثم «الطوف الحجري» (1986)، التي تقوم على فكرة انفصال شبه الجزيرة الإيبيرية عن القارة الأوروبية وإبحارها مع التيار عبر المحيط؛ ويمرض الكاتب فيها شكوكه حول الاتحاد الأوروبي، ويتصور ربط شبه الجزيرة الإيبيرية بمنطقة تكاملها الطبيعية، أفريقيا وأمريكا. في ذلك العام تعرف إلى زوجته الثانية، الصحفية الإسبانية فيلار ديل ريو، التي أصبحت فيما بعد مترجمته المعتمدة إلى الإسبانية. الرواية التالية كانت قصة حصار لشبونة (1989).

«الإنجيل وفقاً ليسوع المسيح» (1991)، قفزت به إلى الشهرة بسبب ما أنارته من جدل غير مسبوق في البرتغال (وهي جمهورية علمانية)، عندما عارضت الحكومة ترشيحه للجائزة الأوروبية للأدب في ذلك العام، متذرة بأن هذا «يغضب الكاثوليك». وكموقف احتجاجي، عادر ساراماغو البرتغال للعيش في جزيرة «الانثاروت» إحدى جزر الكناري. عام 1995 نشر إحدى أشهر رواياته، «اختار حول العمى» التي تناول فيها موضوع القسوة العنيفة وفقدان التضامن في العالم المعاصر، ونُبه فيها، عبر طروحات أخلاقية، حول مسؤولية أن تكون لنا أعين عندما يفقدها الآخرون؛ وقد حصل ساراماغو عام 1998 على جائزة نوبل للآداب عن روايته هذه، وأصبح أول كاتب باللغة البرتغالية (والوحيد حتى اليوم) يحصل على هذه الجائزة؛ وأعلنت الأكاديمية السويدية في تلك المناسبة عن تقديرها الكبير لتمكنه من «إعادة حقيقة خافية إلى نطاق الفهم، عبر رؤية مدعومة بالخيال والرافة والسخرية»؛ وقد نقلت هذه الرواية إلى السينما عام 2008 بإخراج لـ فيرناندو ميريس. «كل الأسماء» (1997)، رواية حققت أيضاً اعترافاً لافتاً، بطلها موظف بسيط من النموذج الكافكاوي، يعيش في السجل المدني على بطاقة معلومات حول امرأة لا يعرفها؛ بل وحتى هو لم يسبق له أن شاهد وجهها، يقع في حبها، ويمضي للبحث عنها. الكهف (2000)، رواية اثبتت من داخل الفكر الأفلاطوني، ينتقد فيها النزوع المحموم نحو السلوك الاستهلاكي. عام 2002 نشر «رجل طبق الأصل»، وهو عمل يطرح الكاتب فيه أسئلة تتصل بالهوية، مثل: «ماذا تعني الهوية؟»، «وما الذي يحددنا كأشخاص وأفراد؟»، «هل نستطيع التأكد من أن صوتنا، وملامحنا، حتى في الحدود الصغيرة لتمييزها، يمكن أن تتكرر في أشخاص آخرين؟»، «هل نستطيع أن نتبادل مع بديلنا من غير أن يدرك ذلك المحيطون بنا؟». عام 2005 نشر رواية «تقطعات الموت»، يتحدث فيها

عن بلد غير محدد يحدث فيه ما لم يحدث سابقاً في أي بلد منذ بداية العالم؛ إذ يتوقف الموت فيه عن عمله المهلك فيتوقف الناس عن الموت. من رواياته الأخيرة «رحلة الفيل» (2008)، و«قاييل» (2009).

إلى جانب أعماله الروائية، التي جرت الإشارة هنا إلى معظمها، كتب ساراماغو الشعر، وترك عدداً من المجموعات الشعرية، من بينها «قصائد ممكنة» (1966)، و«ربما أنه الفرع» (1970)، و«العام 1993» (1975)؛ كما نشرت عام 2006 مختارات من مجموع نتاجه الشعري.

في السيرة الذاتية، له «دفاتر لانتاروته» (1993 - 95)؛ و«دفاتر لانتاروته» (1996 - 97)؛ و«الذكريات الصغيرة» (2006)، وهي ذكريات طفولة ساراماغو، التي أتاحت التوغل إلى أغوار عالمه الخيالي الطفولي، خلال الفترة ما بين الرابعة والخامسة عشرة من عمره.

وفي القصة القصيرة، نشر مجموعة بعنوان «ما يشبه الهدى» (1978)، إلى جانب قصص متفرقة، من بينها «الحواس الخمس: السمع» (1979)، و«حكاية الجزيرة المجهولة» (1998) - المنشورة هنا - و«الرهرة الأكبر في العالم» (2001) - حكاية للأطفال - وفي مجال المسرح، كتب مسرحيات عدة، من بينها، «الليل» (1979)؛ و«ماذا سأفعل بهذا الكتاب؟» (1980) - و«الموت انشائي لمراتيسكو دي أسيس» (1987). كما صدرت له مجموعة من الكتب التي تضمنت عدداً كبيراً مما نشره من مقالات في الأدب والسياسة.

بالإضافة إلى جائزة نوبل للآداب، حصل جوزيه ساراماغو على عدد كبير جداً من شهادات الدكتوراه الفخرية والجوائز الأدبية الهامة، في بلده البرتغال، وفي دول أخرى، كإنكلترا وإسبانيا وإيطاليا وفرنسا والمكسيك والبرازيل والأرجنتين، وغيرها. منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي أصبح يقيم متنقلاً بين لشبونة ولانتاروته، مشاركاً في الحياة الاجتماعية والثقافية في كلا البلدين الجارين، إسبانيا والبرتغال؛ واستمر ساراماغو يكتب حتى آخر أيام حياته، وقد ترك ثلاثين صفحة من روايته الأخيرة.

المترجم

• • • • •

حكاية الجزيرة المجهولة

قرع رجل باب الملك وقال له، أعطني قارباً. كانت لبيت الملك أبواب أخرى كثيرة، لكنّ ذلك كان الباب الخاص بالطلبات. ولأنّ الملك كان يمضي كل الوقت جالساً قبالة باب الهدايا (المقصود هو الهدايا التي تسلّم إليه)، كان كلما سمع أحداً يقرع باب الطلبات يتجاهل الأمر، وفقط عندما يتواصل القرع بالمطرقة البرونزية بصورة أشد مما هو مألوف، وفاضح، ومقلق لراحة السكان (يبدأ الناس بالتهامس، أي ملك لدينا، هذا الذي لا يستجيب لطلب)، يعطي الأمر للسكرتير الأول كي يخرج ليرى ماذا يريد هذا الطارق، الذي لا يتوقف عن القرع حينئذٍ يبادر السكرتير الأول إلى مناداة السكرتير الثاني، وهذا يبادر إلى مناداة السكرتير الثالث الذي يأمر المساعد الأول، الذي بدوره، يأمر المساعد الثاني، وهكذا إلى أن يصل الأمر إلى المرأة التي تقوم بالتنظيف، والتي ليس لديها من توحه إليه الأوامر، فمنع سب الطلبات بصورة مواربة، وتسأل من خلال فتحة، وأنت ماذا تريد⁽¹⁾. أعلم الرجل ذلك الصوت عن الشيء الذي جاء يطلبه، ثم اتحنى حاساً قرب الباب، بانتظار نغمة طلبه، الذي انتقل في الطريق المعاكس، من واحد إلى آخر، حتى وصل إلى الملك. كان الملك منشغلاً كماداته بالهدايا فتأخر في إعطاء الجواب، ولم تكن إشارة بسيطة لمنى اهتمامه برخاء الناس وسعادتهم عندما طلب تقريراً خطياً من السكرتير الأول، الذي ولا داعي للقول، نقل المهمة إلى السكرتير الثاني، وهكذا، وبالتتابع، حتى الوصول مرة أخرى إلى امرأة التنظيف، التي تقرر بنعم أو بلا، وفقاً للمزاج الذي تكون عليه.

ومع ذلك، ففي حالة هذا الرجل الذي كان يريد قارباً، لم تأخذ الأمور المنحى ذاته. فعندما سألته امرأة التنظيف عبر فتحة الباب، وأنت ماذا تريد، لم يكن جواب الرجل، وكما هي العادة، أنه يريد لقباً أو وساماً، أو، وبكل بساطة، بعض المال؛ بل قال إنه يريد التحدث إلى الملك، لكنك تعرف أن الملك ليس بإمكانه أن يأتي، فهو يجلس عند باب الهدايا، أجابت المرأة، إنفاً أذهبي وقولي له إنني لن أذهب من هنا.

(1) في النص الأصلي باللغة البرتغالية، وبالتالي، هي النص المترجم إلى الإسبانية الذي تمت هذه الترجمة عنه، لم يفصل الكاتب عبارات الحوار بالطريقة المتعارف عليها، بل اكتفى فقط بأن يبدأها دائماً بحرف كبير، وقد استخدمت في هذه الترجمة الحرف الأسود للكلمة الأولى من عبارات الحوار بدلاً للحرف للكبير. — المترجم —.

حتى يأتي شخصياً لمعرفة ما أريد، ثم استلقى بطوله عند العتبة، وتدثر بمعطف، إذ كان الجو بارداً. كان كل من يدخل أو يخرج يخطو من فوقه. الآن أصبحت هناك مشكلة كبيرة، إذا علمنا أن طبيعة الأبواب لم تكن تسمح بالاهتمام بأكثر من قادم واحد في كل مرة؛ فعندما يكون أحد ما بانتظار الجواب، لم يكن باستطاعة شخص آخر الاقتراب لعرض حاجاته أو رغباته. للوهلة الأولى، كان المستفيد من هذا الوضع هو الملك، فبسبب تناقص أعداد الذين يأتون لإزعاجه بشكاواهم، أصبح لديه وقت أطول، وطمأنينة أكبر، كي يستقبل الهدايا ويتأملها ويعتني بها. أما من الناحية الأخرى، مع ذلك، فقد حسر الملك، وبصورة كبيرة، لأن الاحتجاجات العامة، بعد أن أخذت الاستجابات تتأخر أكثر مما هو معقول، أثارت الكثير من التذمر الاجتماعي، مما انعكس سلباً، ومباشرةً، على حجم تدفق الهدايا. في هذه الحالة التي نروها، أدت نتيجة المقارنة بين المنافع والأضرار، وخلال ثلاثة أيام، إلى أن الملك، اقترب بنفسه من باب الطلبات، كي يعرف ماذا يريد هذا الفضولي الذي رفض الاستجابة للطرق الإدارية المعتادة للتقدم بالطلبات. **افتحي الباب**، قال الملك لامرأة التنظيف، التي سألته كله أم فقط بصورة مواربة.

ساور الملك الشك للحظات، وفي الواقع لم يكن يرغب كثيراً في أن يتعرض لهواه الشارع، لكنه رأى فيما بعد أن الأمر سيكون سيئاً، وغير لائق بجلالته لو تكلم مع أحد الرعية عبر باب موارب، وكأنه يشعر بالخوف، وبخاصة أنه قد استعان بامرأة التنظيف، التي ابتعدت من ثم وهي تقول ما لا يعرفه سوى الرب؛ **افتحيه على مصراعيه**، أمرها. نهض الرجل الذي كان يريد قارباً عن الأرض عندما بدأ سماع صوت المزلاج، طوى دثاره ووقف ينتظر. تلك الإشارات التي وجد فيها أخيراً من سيهتم به، والتي سرعان ما سيكون المكان خالياً بسببها، دفعت ببعض الذين كانوا يمرون من هناك، ويتوقون إلى عطاءات العرش، إلى الاقتراب من الباب وهم على أهبة الاستعداد للاقتضاض على المكان الذي نادراً ما يكون خالياً. أحدث الظهور غير المتوقع للملك (لم يسبق على الإطلاق أن حصل مثل ذلك منذ أن وضع الملك التاج على رأسه) مفاجأة تجاوزت كل الحدود، ليس فقط لدى أولئك الأشخاص؛ بل وأيضاً لدى الجيران، الذين أثارت انتباههم تلك البهجة المفاجئة، فأطلوا من نوافذ البيوت على الجانب الآخر من الشارع. الشخص الوحيد الذي لم يفاجأ هو ذلك الرجل الذي جاء ليطلب قارباً. توقع وأصاب في توقعه، أن الملك، ولو أنه تأخر

ثلاثة أيام، قد دفعه الفضول لرؤية وجه ذاك الذي وصلت جرأته الواضحة إلى حد طلب اللقاء به. أما الملك الذي كان موزعاً بين الفضول الذي لا يقاوم وامتناعه لرؤية هذا العدد الكبير من الأشخاص المتجمعين، فقد سأل، وبأسوأ طريقة ممكنة، ثلاثة أسئلة متتالية، وأنت ما الذي تريده لماذا لم تقل ما الذي تريد، هل تظن أن ليس لدي شيء آخر أفعله؛ لكن الرجل أجاب فقط على السؤال الأول، أعطني قارباً. وضعت المفاجأة الملك في حالة من الذهول، لدرجة أنه لم ينتبه إلى أن امرأة التنظيف كانت قد وجدت نفسها مضطرة لأن تأتي له بكرسي من القش، هو نفسه الذي تجلس عليه عندما تحتاج إلى العمل بالإبرة والخيط؛ فهي، بالإضافة إلى عملها في التنظيف، كانت لديها التزامات في أعمال الخياطة البسيطة في القصر، مثل رفو جوارب الخدم. لم يكن جلوس الملك مريحاً، لأن كرسي القش كان منخفضاً جداً عن كرسي العرش، وأخذ يبحث عن أفضل طريقة يتمكن معها من إراحة رجليه، فتارة كان يضمهما، وتارة أخرى يسطهما، بينما كان الرجل الذي يريد قارباً ينتظر بصبر السؤال التالي، وأنت لماذا تريد قارباً، إذا أمكن معرفة ذلك، كان هو السؤال الذي أطلقه الملك عندما توصل إلى وضع مقبول من الراحة على كرسي امرأة التنظيف؛ للبحث عن الجزيرة المجهولة، أجاب الرجل، أية جزيرة مجهولة، سأل الملك، وهو يخفي ضحكته، وكأنه أمام مجنون من أولئك الذين لديهم هوس الإبحار، وليس من المستحسن معارضته منذ البداية؛ الجزيرة المجهولة، كرر الرجل، يا رجل، ليست هناك جزر مجهولة، من الذي قال لك، أيها الملك، إنه ليست هناك جزر مجهولة، جميعها موجود على الخارطة، على الخارطة توجد فقط الجزر المعروفة، أية جزيرة مجهولة هي هذه التي تبحث عنها، لو كان باستطاعتي أن أقول لك، فحينئذ لن تكون مجهولة، من الذي سمعته يتحدث عنها، سأل الملك، وبصورة جادة هذه المرة، لا أحد؛ في هذه الحالة، لماذا تصر على القول إنها موجودة، ببساطة لأن من المستحيل ألا توجد جزيرة مجهولة، وأنت جئت إلى هنا كي تطلب مني قارباً، أجل، جئت إلى هنا كي أطلب منك قارباً، ومن أنت كي أعطيك إياه، ومن أنت كي لا تعطيني إياه، أنا ملك هذه المملكة وجميع قوارب هذه المملكة تخصني، إنك تخصصها أكثر مما هي تخصك، ما الذي تعنيه، سأل الملك منزعجاً، أنك من دونها لست شيئاً، وأنها، من دونك، بإمكانها الإبحار دائماً، بناء على أوامري، مع قباطتي وبحارتي، أنا لا أطلب منك بحارة ولا قبطاناً، ما أطلبه هو فقط قارب،

وهذه الجزيرة المجهولة، إن عثرتَ عليها، ستكون لي، إنَّ ما يهكم، أيها الملك، هو فقط الجزر المعروفة، وأيضاً تهمني المجهولة، عندما لا تعود كذلك، ربما أن هذه لن تدع أحداً يعرفها، إذن لن أعطيك القارب، مستعطيه. عندما سمع الناس المتجمعون عند باب الطلبات هذه الكلمة، التي قُلت بهذه الطريقة القاطعة الهادئة، والذين كان نفاذ صبرهم يتزايد دقيقة بعد أخرى منذ بداية هذا النقاش، ورغبة في التخلص منه أكثر من إبداء مشاعر التضامن، قرروا التدخل لصالح الرجل الذي كان يريد قارباً، وأخذوا يصيحون، أعطه القارب، أعطه القارب. فكَّر الملك في أن يطلب من امرأة التنظيف مناداة حرس القصر للحضور حالاً والمحافظة على النظام العام وفرض الانضباط؛ لكن، في هذه اللحظة، انطلق صوت المجارات اللواتي كنَّ يتابعن ما يجري عبر النوافذ، في صيحة واحدة مثل الآخرين، أعطه القارب، أعطه القارب. أمام هذا التعبير عن إرادة الناس، الذي لا يمكن تفاديه، وقلق الملك مما يمكن أن يكون قد فقده عند باب الهدايا، رفع يده اليمنى طلباً للصمت وقال، سأعطيك قارباً، لكن عليك أنت أن توفر الطاقم اللازم، بحارتي متخصصون فقط بالجزر المعروفة. لم تسمح صيحات استحسان الناس بسماع عبارات الشكر التي أطلقها الرجل الذي جاء يطلب قارباً؛ لكن، من خلال حركات الشفاه أمكن نَبَسَ كلمة شكراً سيدي، وكذلك عبارة سأنتظر الأمر، غير أن ما سمع بصورة واضحة كان ما أضافه الملك، اذهب إلى الوصيف، واسأل عن رئيس المياء، قل له إنني قد أرسلتك، وهو الذي سيعطيك القارب، خذ معك بطاقتي. قرأ الرجل الذي مضى كي يتسلم قارباً البطاقة، التي كتبت عليها كلمة ملك تحت اسم الملك، وكانت هذه هي الكلمات التي كتبت على كتف امرأة التنظيف، سلَّم لحامله قارباً، ليس ضرورياً أن يكون كبيراً، لكن أن يعمل بصورة جيدة ويكون آمناً، لا أريد أن يحدث معي تأنيب للضمير إن لم تسير الأمور على ما يرام. عندما رفع الرجل رأسه ليقدم الشكر على هذه المنحة، كان الملك قد انسحب وبقيت هناك فقط امرأة التنظيف التي وقفت تنظر إليه بكثير من التركيز. مغادرة الرجل عتبة الباب، كان إشارة للقادمين الآخرين أن بإمكانهم أخيراً أن يتقدموا، ولا داعي للحديث عن مدى الفوضى التي سادت ولا يمكن وصفها، كل واحد سعى للوصول إلى ذلك المكان قبل الآخرين؛ لكن، ول سوء الحظ، كان الباب قد أُغلق من جديد. عادت المطرقة البرونزية إلى مناداة امرأة التنظيف، لكن امرأة التنظيف لم تكن في الانتظار، فقد مضت لتخرج من باب آخر مع سطل ومكنسة،

هو باب القرارات، الذي قلما يستخدم، لكنه الآن يستخدم. الآن، أجل، الآن أدرك لماذا كانت امرأة التنظيف تنظر إليه بتلك الطريقة؛ إذ إنها في تلك اللحظة تماماً اتخذت قرارها باللمحاق بالرجل الذي كان متوجهاً إلى الميناء كي يتسلم القارب؛ فكرت بالتوقف عن حياة تنظيف القصور، وأن الوقت قد حان لتغيير مهنتها، وأن رغبتها الحقيقية هي في تنظيف القوارب، فعلى الأقل، في البحر لن يعوزها الماء. لم يتصور الرجل الذي لم يكن قد اختار بحارته بعد أنه يحمل وراءه مسؤولية للمستقبل في تنظيف القوارب، وعمليات تنظيف أخرى، مثلما هو المصير الذي اعتاد سلوكه معنا، بأن يتعقبننا، ويسيطر يده كي يلمس أكتافنا، ونحن ما نزال نغمغم، لقد قضي الأمر، ليس هناك شيء آخر في الأفق، الأمر كله سواء.

راح الرجل يمشي، ويمشي؛ وصل إلى الميناء، وقف على الرصيف، سأل عن الرئيس، وخلال انتظاره أخذ يتأمل القوارب المرحودة، ويخمن أي منها سيكون قاربه، الكبير، لا، فهو يعرف أنه ليس هو، كانت بطاقة الملك واضحة جداً، وبالتالي، لا بد من استبعاد سمر الركاب، وسفن الشحن، والسفن الحربية؛ وكذلك لا يمكن أن يكون القارب صغيراً جداً بحيث لا يمكنه تحمل شدة الرياح، وقسوة البحر، وضمن هذا الإطار تندرج ملاحظة الملك، بأن يكون بإمكان القارب الإبحار جيداً، وأن يكون آمناً، كانت هذه هي كلماته الواضحة، مستعداً في هذا، وبلا التباس، الزوارق، ومراكب المرافقة، التي، وعلى الرغم من أنها تبحر جيداً، وأمنة، كل منها وفق شروطها، لكنها لم تصنع لكي تمخر المحيطات، حيث الجزر المجهولة. امرأة التنظيف، التي كانت تقف على مسافة منه، مختبئة خلف بعض الخزانات والصفائح، راحت تستعرض بنظرها القوارب الراسية هناك، ودار في ذهنها، بالنسبة إلي، أنا أفضل ذاك، ولو أنها لم تصرّح برأيها هذا، لكن فليسمع أولاً ماذا يقول القبطان رئيس الميناء، جاء هذا وقرأ البطاقة، نظر إلى الرجل من الأعلى إلى الأسفل، وطرح عليه سؤالاً لم يطرحه الملك، هل تجيد الإبحار، وهل لديك إجازة إبحار، وأجاب الرجل، سأتعلم ذلك في البحر؛ قال القبطان، لا أنصحك بذلك، أنا قبطان، ولا أجرو على الإبحار في جميع القوارب، أعطني إذاً واحداً يمكن لي أن أجرو على الإبحار به، قارباً أحترمه وبإمكانه أن يحترمني، هذه اللغة هي لغة بحار، لكنك لست بحاراً، إذا كنت أمتلك اللغة فهنا مثل كوني كذلك. عاد القبطان إلى قراءة بطاقة الملك، ثم

سأل، هل بإمكانك أن تقول لي لماذا تريد القارب، كي أذهب للبحث عن الجزيرة المجهولة، لا توجد جزر مجهولة، الشيء نفسه قاله لي الملك، ما يعرفه هو عن الجزر قد تعلمه مني، إنه لأمر غريبه وأنت رجل بحر، أن تقول لي هذا، إنه ليست هناك جزر مجهولة، أنا رجل بر، ولا أجهل أن كل الجزر، بما فيها الجزر المعروفة، تبقى جزراً مجهولة إن لم نطأ أرضها، لكنك أنت إن كنت قد فهمت الأمر جيداً، ذاهب للبحث عن جزيرة لم يسبق لأحد أن وطئ أرضها على الإطلاق، سأعرفها عندما أصل إليها، هذا إذا وصلتته أجل، قد يفرق المرء أحياناً وهو مبحر، لكن، إذا حصل هذا معي، عليك أن تكتب في السجل السنوي للميناء، أن المكان الذي وصلت إليه هو ذاك، هل تعني أن الوصول بالإمكان تحقيقه دائماً، لن تكون من أنت عليه إن لم تعرف هذا. قال القبطان، سأعطيك القارب المناسب لك، أي قارب؟ هو قارب ذو تجربة كبيرة، ما زال الناس يبحرون به بحثاً عن البحر المجهولة، أي قارب؟ اعتقد حتى إنه قد تم العثور على بعضها، أي قارب فاك؟ وأشار القبطان إلى القارب الذي أحست امرأة التنظيف أنه القارب المطلوب، التي خرجت من وراء الخزانات تجري وهي تصيح، إنه قاربي، إنه قاربي، لا بد من الاعتناء منه، وبكل الوسائل الممكنة، بسبب هذا التشابه غير المعتاد في الملكية؟ فالقارب، وبكل بساطة، هو الذي أشار إعجابها؛ يبدو أنه زورق شراعي سريع، قال الرجل؛ إلى حد ما، وافقه القبطان، كان في الأصل زورقاً شراعياً، ثم مرّ بمراحل تعديل غيّرت فيه نوعاً ما، لكنه ما زال زورقاً شراعياً، أجل، بوجه الإجمال ما يزال يحتفظ بالمظهر نفسه؛ وله سوار وأشرعة، عندها يمضي بحثاً عن جزر مجهولة، هو الذي ينصح به أكثر من غيره، لم تتمالك امرأة التنظيف نفسها، بالنسبة إلي، لا أريد سواه، ومن أنت؟ سأل الرجل، ألا تذكرني؟ ليست لدي فكرة، أنا امرأة التنظيف، أي تنظيف قصر الملك، التي فتحت باب الطلبات، ليس هناك غيري، ولماذا لست في قصر الملك، تنظيف وتفتحين الأبواب؟ لأن الأبواب التي أريدها أصبحت مفتوحة، ولأنني بدءاً من الآن لن أنظف سوى القوارب، في هذه الحالة، أرى أنك قد قررت الذهاب معي للبحث عن الجزيرة المجهولة، خرجت من القصر من باب القوارب، طالما أن الأمر كذلك، انهي إلى هذا الزورق الشراعي، وانظري كيف هي حاله، لا بد وأنه أصبح في حاجة

إلى الكثير من التنظيف، وخذي حذرك من طيور النورس؛ إذ لا يمكن الاطمئنان إليها، ألا تريد أن تأتي معي كي تتعرف إلى قاربك من الداخل؟! قلت إنه قاربك اعلزني، كان ذلك فقط لأنه أعجبني، الإعجاب يمكن أن يكون أفضل وسيلة للاستحواذ، والاستحواذ لا بد أنه أسوأ طريقة للإعجاب. تدخل القبطان مقاطعاً هذا الحوار، عليّ أن أسلم المفاتيح لمالك القارب، لأي منكما، حلّوا هذه المسألة، بالنسبة إلي الأمر سيان، هل للفلوار مفاتيح، سأل الرجل، من أجل الدخول، لا، لكن هناك المخازن والمستودعات، ومقصورة القيادة، وفيها سجل اليوميات؛ هي المكلفة بكل شيء، أنا ذاهب لاختيار بحارتي، قال الرجل، ومضى مبتعداً.

ذهبت امرأة التنظيف إلى مكتب القبطان وتسلمت المفاتيح، ثم اتجهت إلى القارب. شيطان وفرا لها الحماية، مكتسة القصر، والتحذير من طيور النورس. لم تكذب عبر الجسر الذي يربط بين الزورق والرصيف، حتى سارعت الشريكات إلى التحلق حولها صارخة وكأنها تريد التهامها؛ إذ لم تكن تعرف من الذي تواجه. تركت المرأة السطل، ووضعت المفاتيح في صدرها، وثبتت قدميها جيداً فوق المعبر، وراحت تلوح بالمكتسة وكأنها سيف من تلك السيوف القاطعة، وتمكنت من تفريق هذه الزمرة المهاجمة، ولم تدرك سبب غضب طيور النورس إلا بعد دخولها إلى الزورق، كانت هناك أعشاش في كل مكان، بعضها مهجور، وبعض آخر يمتلئ بالبيوض، وثالثة فيها طيور نورس صغيرة تفتح مناقيرها بانتظار الطعام، وقالت في نفسها، سيكون من الأفضل أن تنقل من هنا، فإن زورقاً يمضي للبحث عن الجزيرة المجهولة لا يمكن أن يبقى على هذه الحال، وكأنه قفص طيور. ألقت بالأعشاش الخاوية إلى الماء، وأبقت على الأخرى، سرى فيما بعد، ثم شمّرت عن ساعديها وبادرت إلى تنظيف الزورق، وعندما أنجزت هذه المهمة الشاقة، فتحت مستودع الأشرعة، وأجرت فحصاً دقيقاً لمائة نسيجها ودرزها، بعد أن مضى عليها وقت طويل من غير إبحار، ومن غير أن تتعرض لشدة الرياح. الأشرعة هي عضلات الزورق، وتكفي رؤيتها وهي تنتفخ عندما تتعرض للجهد، وكذلك، وهو ما يحصل تماماً مع العضلات، حين لا تستخدم بصورة مستمرة، تضعف، تصاب بالارتخاء، وتفقد الأعصاب متانتها، والخيوط والدرز هي أعصاب الأشرعة، هكذا فكرت امرأة

التظيف، سعيدة بإدراكها، وبهذه السرعة، فن الإبحار. وجدت بعض الثنيات قد تأكلت خيوطها، فوضعت إشارات عند مواضعها، ورأت أن الإبر والخيوط التي كانت تستخدمها سابقاً في رفو الجوارب والأنسجة القديمة لا تفيد في هذا المجال، أما المخازن الأخرى فوجدتها خاوية، وكذلك كان حال مخزن البارود، باستثناء كتلة مسحوق أسود صغيرة كانت في عمق المخزن، بدت لها مثل يرار جرد، ولم تعر ذلك أهمية، وفي الواقع ليس هناك نص في أي قانون، على الأقل بالنسبة إلى معلومات امرأة تظيف، يقضي، وبالضرورة، أن يكون الذهب إلى جزيرة مجهولة مشروعاً حريياً. لقد أزعجها كثيراً عدم وجود أية مؤونة للطعام في المستودع الخاص بذلك، ليس من أجلها، فقد تعودت تواضع ما كان يقدم إليها في القصر؛ بل من أجل الرجل الذي أعطوه هذا القارب. لن تتأخر الشمس في المغيب، وسيحضر ليقول لها إنه جائع، فهذا ما يقوله جميع الرجال فور دخولهم البيت كما لو أنهم وحدهم من يمتلكون معداً، وبعائون من الحاجة إلى ملتها، ولو أنه جاء معه بحارة لتكوين طاقم الزورق، والذين هم نهمون كالعيلان، فلا أدري حينئذ كيف سستدير الأمر، قالت امرأة التظيف.

لم يتح الوقت لها الكثير من الشعور بالفلق، فلم تكذب الشمس تغرق في مياه المحيط، حتى ظهر الرجل الذي امتلك الزورق عند أول الرصيف، وهو مغطاً الرأس ويحمل كيساً كبيراً في يده. انطلقت امرأة التظيف لانتظاره عند المعبر، وقبل أن يبدأ بإخبارها كيف أمضى بقية نهاره، قال، كوني مطمئنة، جلبت طعاماً لنا نحن الاثنين، واليخارة، سألت هي، كما ترين، لم يأت منهم أحد، لكنهم، على الأقل، وعدوك بالمجيء، عادت لسأل، قالوا لي إنه ليست هناك جزر مجهولة، وإنه حتى لو كانت موجودة، فهم لن يتركوا حياة الطمأنينة وعملهم الآمن على الخطوط البحرية كي يزجوا بأنفسهم في مغامرات عبر المحيط، بحثاً عن أمر مستحيل، كما لو أنهم ما يزالون في عصر بحار الظلمات، وأنت بماذا أحببتهم، بأن البحر دائماً مظلم، ولم تحدثهم عن الجزيرة المجهولة، كيف بإمكانني أن أحدثهم عن جزيرة مجهولة إذا كنت لا أعرفها، لكنك واثق من أنها موجودة، تماماً مثل كون البحر مظلماً؛ في هذه اللحظة، ما يرى هناك مع المياه ذات اللون الذي يميل إلى الاحمرار والسماء التي

تبدو وكأنها تشتعل، لست أرى أي ظلام، إنه ما تتوهمين، والجزر تبدو أحياناً وكأنها تموج فوق المياه، وهذا ليس أمراً حقيقياً، ما الذي تفكر في القيام به، وأنت تفتقر إلى طاقم للزورق، لست أدري، يمكننا البقاء للعيش هنا، يمكن لي أن أقوم بتنظيف الزوارق التي تأتي إلى الرصيف وأنت وأنا، سيكون لك عمل، مهنة، كما يقال الآن، لديّ كان لديّ، ولمزيد من الدقة، سيكون لديّ لكن أريد أن أجِد الجزيرة المجهولة، أريد أن أعرف من أنا عندما أكون فيها، ألا تعرف ذلك، إن لم تخبرني من نفسك لن تعرفني من تكوينين، فيلسوف الملك، عندما لم يكن لديه ما يفعله، كان يجلس إليّ ليتابعني وأنا أرفو حوارب الخدم، وكان أحياناً يتحدث عن فلسفته، قائلاً إن كل رجل هو جزيرة، وأنا، لأن ذلك لا ينطبق عليّ، لكنني امرأة، لم أعر الأمر أية أهمية، وأنت ماذا تعتقد أنّ من الضروري الخروج من الجزيرة كي تشاهد الجزيرة، وأنا لن نرى أنفسنا إن لم نخرج من أنفسنا. بدأ حريق السماء بالانحسار، تحوّل الماء فجأة إلى اللون النفسي، الآن، حتى امرأة التنظيف لم تعد ترى ن لون البحر يعمل حقاً إلى الاحمرار في ساعات معينة.

قال الرجل، لنترك الفلسفة لـفيلسوف الملك، فهو يتقاصى أجره من أجل ذلك، وتعالى الآن لنأكل، لكن المرأة لم توافق، يجب أولاً أن تشاهد زورقك، فأنت لا تعرفه سوى من الخارج، كيف وجدته، هناك بعض أماكن الدرر في الأشعة بحاجة إلى تقوية، أنزلي إلى القبو، تجددين هناك مياهاً للشرب، يوجد هناك بعض الماء، ويبدو لي أنه كافٍ، كيف عرفت هذه الأمور؟ هكلاً، هكلاً كيف، مثلك، عندما قلت لرئيس الميناء إنك ستتعلم الإبحار في البحر، لكننا لسنا في البحر بعد، لقد أصبحنا في الماء، كانت لديّ دائماً فكرة أن الإبحار يحتاج فقط إلى معلمين حقيقيين، أحدهما هو البحر، والآخر هو الزورق، والسماء أنت تنسى السماء، أجل، طبعاً، السماء الرياح، الغيوم.

في أقل من ربع ساعة كانا قد أنتمّا جولتهما في هذا الزورق الشراعي، وعلى الرغم من التعديل الذي أدخل عليه، فهو لا يستدعي جولة طويلة. إنه جيد، قال الرجل، لكن إن لم أحصل على طاقم، ملائم للإبحار، عليّ أن أذهب إلى الملك كي أقول له إنني لم أعد في حاجة إليه، ستفقد عزيمتك لدى أول عقبة، العقبة الأولى

كانت انتظار الملك ثلاثة أيام، ولم أنسحب، إن لم تعثر على البحارة الراغبين في الحضور، سنتدبر الأمر نحن الاثنين، أنتِ مجنونة، ليس بقدرة شخصين إدارة زورق كهذا، فعلياً أنا أن أكون باستمرار وراء عجلة القيادة، وأنتِ لا جدوى من توضيح أي شيء، إنه جنون، سترى فيما بعد، تعال الآن لتتعشى. صعدنا إلى ظهر الزورق، والرجل مستمر في الاعتراض على ما أسماه بالجنون، وهناك فتحت امرأة التنظيف الكيس الكبير الذي أحضره، خبز، جبن ماعز، معتنق زيتون، زجاجة نبيذ. كان ضوء القمر ينعكس فوق صفحة البحر، وظل السواري يسقط عند أقدامهما، فعلاً إن زورقنا جميل، قالت المرأة، ثم استدركت فوراً زورقك، إنه زورقك، أتمنى ألا يصبح زورقي لفترة طويلة، إن أبهرت به أم لم تبهر، فهو زورقك، أنت الذي طلبته من الملك، أنا طلبته للبحث عن جزيرة مجهولة، لكن هذه الأمور لا تتحقق بين لحظة وأخرى، إنها تحتاج إلى الوقت الكافي، كان جدي يقول، من يود الذهاب إلى البحر، يتيأ لذلك في البر، وهو لم يكن بحاراً، من غير بحارة لا يمكننا الإبحار، لقد سبق وقلتُ هذا، ويجب تزويد الزورق بألف عرص ضروري لرحلة كهذه، لا يعرف إلى أين ستقودنا، هذا لا شك فيه، ثم علينا انتظار المحطة المناسبة، وأن نطلق في ظروف بحرية جيدة، وأن يأتي أناس إلى الميناء كي يتمنوا لنا رحلة طيبة، أنتِ تسخرين مني، لا يمكن لي أن أسخر أبداً ممن جعلني أخرج من باب القرارات، سامحيني، ولن أعود أبداً إلى المرور عبره، وليحدث ما يحدث. كان ضوء القمر يغسل وجه امرأة التنظيف، إنها جميلة، حقاً إنها جميلة، فكّر الرجل، أما المرأة، فلم تكن تفكر في شيء، لقد فكرت في كل شيء خلال تلك الأيام الثلاثة، عندما كانت تفتح الباب قليلاً بين حين وآخر، كي ترى ما إذا كان ذلك الرجل ما زال مستمراً في الانتظار. لم تتبقْ أية قطعة من الخبز أو الجبن، ولا أية قطرة من النبيذ، وبذر الزيتون أصبح يطفو فوق سطح الماء، وبقي الزورق نظيفاً مثلما كان بعد أن مرت آخر ممسحة لامرأة التنظيف. كان هدوء الزورق لا يقطعه سوى ارتطام حركة المياه به، فيحدث ما يشبه صوت شخير قوي، وقالت المرأة، عندما يحين دورنا سيكون شخيرنا أقل ضجيجاً. وعلى الرغم من أن الزورق كان يرسو في الجانب الداخلي للرصيف، فقد كان يموج قليلاً مع حركة المياه، وقال الرجل، لكننا سنموج أكثر. ضحك الاثنان، ثم صمتا.

بعد برهة قصيرة، اقترح أحدهما أن من الأفضل الذهاب إلى النوم، ليس لديّ الكثير من الأحلام، والآخر اتفق معه، **ولا أنا، وصمتا من جديد.** القمر ينساب صعوداً، قالت المرأة بعد صمت قصير، **هناك أسرة في الأسفل، وقال الرجل، أجل، ونهضا للنزول،** وأضافت المرأة، **إلى الغد، أنا ذاهبة في هذا الاتجاه، وأجاب الرجل، وأنا في هذا الاتجاه، إلى الغد، لم يقل أي منهما نحو اليسار أو نحو اليمين، ربما لأنهما كانا ما يزالان يتابعان أسلوب الدعابة.** لكن المرأة عادت، **لقد نسيت وأخرجت من حقيبة يديّ بقايا شمعتين، عثرتُ عليهما وأنا أقوم بالتنظيف، لكن ليست لديّ علبة ثقاب، أنا لذيّ، قال الرجل، وأمسكت المرأة ببقايا الشمعتين، كل واحدة بيد، وأشعل هو** عود ثقاب، وأخذت الذبالتان تضيئان شيئاً فشيئاً مثلما كان يضيء القمر، فغمرتا بضوئهما وجه امرأة التنظيف، وفكر، إنها جميلة، لكنّ ما فكرت هي به، من الواضح أن له عيتين فقط من أجل الجزيرة المجهولة، وكثيراً ما يحطى الناس في تفسير النظرات، وبخاصة في البداية **أعطته إحدى الشمعتين،** وقالت، **إلى الغد، أتمنى لك** نوماً جيداً، وأراد هو أن يقول الشيء ذاته، بطريقة أخرى، **أتمنى لك أحلاماً سعيدة،** كانت العبارة التي قالها، وعندما أصبح في القسم السفلي مسنلقاً في سريره، خطرت في ذهنه عبارات أكثر طرفاً وإيحاءً، وهو ما ينتظر من رجل منفرد مع امرأة، تسأل فيما لو كانت قد نامت، وفيما لو كانت قد تأحرت حتى استعرت في أحلامها، ثم تخيل أنه يعيش باحثاً عنها ولا يعثر عليها في أي مكان، بعد أن ضاعا في سفينة هائلة، الحلم مشعوذ ماهر، لقد تبدلت أحجام الأشياء وتناسبها والمسافات التي تفصل فيما بينها، وتفصلت عن الأشخاص، وتجمعت واتحدت، ولم يعد بالإمكان تمييز شيء عن أي شيء آخر، المرأة تنام على مسافة أمتار منه، وهو لا يعرف كيفية الوصول إليها، وبالسهولة التي يمكن له أن ينتقل بها من الجهة اليسرى إلى الجهة اليمنى.

لقد تمنى لها أحلاماً سعيدة، لكنه هو الذي أمضى الليلة بكاملها يحلم، حلم بأن زورقه كان يبحر في أعماق البحار، بثلاثة أشعة مثلثة، تشمخ مع الرياح، وهو يشق طريقه وسط الأمواج، كان هو من يدير عجلة القيادة، بينما البحارة يرتاحون في الظل. لم يستطع أن يفهم كيف وجد هؤلاء البحارة هناك وهم الذين رفضوه في

الميناء وفي المدينة، الإبحار معه بحثاً عن الجزيرة المجهولة، ربما أنهم قد ندموا على تعاملهم معه بتلك السخرية الغظة. شاهد طيوراً وحيوانات منتشرة فوق ظهر الزورق، بدءاً أرانب دجاج، مما هو معتاد تربيته في البيوت، كانت تلتقط الحبوب أو تلتهم أوراق الملفوف التي كان أحد البحارة يلقي بها إليها، لم يعد يذكر منذ متى تم جلبها إلى الزورق، لكنه أمر طبيعي أن توجد هناك، نتصور أن الجزيرة المجهولة، ومثلما كان الأمر في الماضي، هي جزيرة قاحلة، ومن الأفضل اللعب بصورة آمنة، نحن نعرف أن فتح باب قفص الأرانب والإمساك بأرنب من أذنيه، هو دائماً أسهل من اللحاق به عبر الجبال والوديان من عمق القبو يصعد الآن سهيل غيل، وخوار ثيران، ونهيق حمير، وأصوات الحيوانات الثبيلة ضرورية خلال القيام بالعمل الشاق، لكن، كيف وصلت هذه الحيوانات، وكيف اتسع لها هذا الزورق، الذي بالكاد يجد فيه البحارة متسعاً لهم. فجأة، عصفت الرياح، وأخذ الشراع الأكبر يهتز ويتماوج بعنف، وفي الخلف، كان هناك ما لم يكن مرئياً من قبل، مجموعة من النساء اللواتي يمكن التكهّن بأن عددهن يساوي عدد البحارة، وكُنَّ يشغلن بأمورهن الخاصة، من غير أية أمور أخرى، ومن الواضح أن هذا لا يمكن أن يكون سوى حلم، في الحياة الواقعية لا يمكن له أن يحدث. رجل القيادة بحث بعينيه عن امرأة التنظيف، ولم يرها، وفكر، ربما أنها ترتاح في سرير الجانب الأيمن، لكنه كان طناً لا أساس له، فهو يعلم جيداً، ولو أنه لا يعلم كيف يعلم ذلك، أنها في اللحظة الأخيرة لم تشأ المجيء، وأنها قد قفزت من الزورق وهي تقول، وداعاً، وداعاً، فأنت تملك عينين فقط من أجل الجزيرة المجهولة، أنا لن آتي، وهذا لم يكن صحيحاً، فعيناه الآن، بالضبط، تبحثان عنها ولا تجدانها. غامت السماء في هذه اللحظة، وبدأت تمطر، وبعد أن أمطرت، أخذت تبرعم أعداد هائلة من النباتات في صفوف متراصة من أكياس التراب على امتداد الجوانب الداخلية للزورق، ولم يحدث ذلك لشك في ألا تكون هناك أراضي كافية في الجزيرة المجهولة، بل لأنه سيوفر في الوقت، ففي اليوم الذي نصل فيه، سيكون علينا فقط أن نقل ما نبت من أشجار مثمرة، والمحاصيل الصغيرة ستواصل نضجها هناك، ومنزَيْن الحقائق بالزهور التي ستفتح من هذه البراعم. سأل رجل القيادة أولئك البحارة الذين كانوا يستلقون على ظهر الزورق فيما إذا كانوا قد

لاحظوا وجود أية جزيرة مجهولة، وأجابوا بأنهم لم يروا أبداً من هذه الجزر، وأنهم يفكرون بالنزول على أول أرض مأهولة تظهر لهم، فهناك لا بد وأن يوجد مرفأ فيه استراحة يمكن أن تقدم لهم شرباً وأسرّة يرتاحون فيها، وأنه لم يعد بإمكانهم البقاء هنا مع كل هذا الاكتظاظ والجزيرة المجهولة، سأل رجل القيادة، الجزيرة المجهولة هي شيء لا وجود له، لا تفكر إطلاقاً بهذا الأمر، الجغرافيون العاملون لدى الملك بحثوا في جميع الخرائط، وأعلنوا أن الجزر التي يمكن التعرف إليها هو أمر جرى البت فيه منذ زمن بعيد. كان عليكم أن تبقىوا في المدينة بدلاً من أن تأتوا لتعيقوا إبحاري، جئنا بحثاً عن مكان أفضل للحياة وقررنا الإفادة من إبحارك، أنتم لستم بحارة، ولم تكن كذلك على الإطلاق، لن أستطيع قيادة الزورق منفرداً، كان عليك أن تفكر في هذا قبل أن تطلب الزورق من الملك، البحر لا يعلم الإبحار. حينئذ رأى رجل القيادة، ومن البعيد، رآه، لكنه أراد متابعة طريقه بعيداً، طناً منه أن ذلك البر ليس سوى انعكاس لأرض أخرى، وصورة ربما جاءت عبر القصاص من الطرف الآخر لهذا العالم، لكن الرجال الذين لم يكونوا بحارة في يوم من الأيام، احتجوا، قائلين إنهم يريدون أن ينزلوا وبالصسط، في ذلك المكان، هذه جزيرة موجودة على الغارطة، صاحبوا، وسنقتلك إن لم تقلنا إلى هناك. فجأة تحولت مقدمة الزورق، بصورة تلقائية، باتجاه ذلك البر. دخل المياه ورسا عند الرصيف، بإمكانكم الذهاب، قال رجل القيادة، ثم بدؤوا يخرجون تبعاً، النساء أولاً، ثم الرجال، لكن لم يكونوا وحدهم، أخذوا معهم البط، والأرانب والدجاج، كما أخذوا الثيران، والحمير، والخيول، وحتى طيور النورس طارت بعيداً وهي تحمل صغارها بمناقيرها. كانت خطوة لم يسبق لهم أن قاموا بمثلها، لكن هناك دائماً مرة أولى. تأمل رجل القيادة هذا التفرق بصمت من غير أن يفعل أي شيء لاستعادة من تخلوا عنه، لكنهم، على الأقل، تركوا له الأشجار، والقمح، والزهور، والنباتات المنسلقة حول السواري، التي اتحدت مع الجدران الداخلية للزورق كالمطرزات. ولم تسلم، مع مغادرتهم، أكياس التراب، فقد عبثوا بها وبعثروا محتوياتها بطريقة أصبح معها ظهر الزورق مثل حقل زراعي، لا يحتاج سوى إلى هطل المزيد من الأمطار، كي يتحقق موسم زراعي جيد. منذ أن بدأت الرحلة إلى الجزيرة المجهولة لم يتناول الرجل أي طعام، وهذا لا بد وأن

يكون قد حصل، لأنه كان يحلم، ولو أنه قد أحس في الحلم بأية رغبة في قطعة خبز أو تفاحة، لكان ذلك مجرد ابتكار. جنود الأشجار اخترقت هيكل السفينة، ولن يمضي وقت طويل قبل أن تصبح هذه الأشعة الشامخة غير ضرورية، وسيكفي أن تهب بعض الرياح فوق ذراها ليمضي الزورق نحو مصيره. إنها غابة تبهر، وتتأرجح فوق الأمواج، غابة، ولا يعرف كيف أصبحت تغني فيها الطيور التي راحت تأوي إليها، والتي سرعان ما ستقرر الخروج إلى النور، ربما كي ترى المحصول وقد نضج وحن وقت الحصاد. ثبت الرجل عجلة القيادة ونزل إلى الحقل ويده منجل، ولم يكده يحصد السنابل الأولى، حتى شاهد ظلاً إلى جانب ظله. استيقظ وهو يعاني امرأة التنظيف، وهي تعانقه، وقد اختلط الجسدان، واختلط السريران، ولم يعد يعرف سرير الجانب الأيسر من سرير الجانب الأيمن. الشمس بالكاد قد بزغت نهض الرجل والمرأة وتوجها نحو مقدمة الزورق وأخذا برسمان فوقها، بحروف بيض كبيرة، الاسم الذي كان ما يزال ينقص الرورق. وعند الظهيرة، ووسط تكسر الأمواج، كانت الجزيرة المجهولة قد أصبحت موحدة في البحر، وهي تمضي للبحث عن ذاتها. ■

بيټرو تشيتاتي Pietro Citati

«كُتِبَ شكل من أشكال المراقبة»

أجرى اللقاء: جبرار دوكورنانز

ت: محمد ياسر منصور

في منتصف الطريق بين البحث وحياة الكتاب، حدد أرنست هومر تشيتاتي تشبه نوعاً من «انعكاسات الكتب» وهي كتب غوته، كافكا، فيتزجيرالد. وآخر أعماله مكرس لـ «سوانس» في القرن التاسع عشر. ولد في فلورنسا في العام 1930، وبيټرو تشيتاتي مؤلف نحو عشرين كتاباً حول هومير (هوميروس) وغوته وكافكا وتولستوي وبروست وكاترين مانسفيلد. وروايته «تاريخ كان سعيداً ثم مؤلماً ثم منحوساً» (طبعة غاليمار) منحتة في العام 1991 جائزة ميديس التي تمنح للأجانب وآخر بحث له هو «الشّر المطلق» وظهر في الربيع المنصرم، ويغوص في قلب رواية القرن التاسع عشر، التي يرى فيها الكثيرون ذروة هذا النوع الأدبي. إن بلزاك وبو وديماس وهاوهورن وديستوفسكي وستيفنسون؛ بل أيضاً الشخصيات التي ابتكرها هؤلاء الأخيرون، تجذبنا من خلال صورتها، وهي صورة الشّر والألم. ليس فقط من خلال تفاعله الحياة اليومية؛ حيث كان يسود شّر شيطاني، وجنوني، إنه ألم وشّر مفسد وقاتل وجذاب وساحر. ويعترف تشيتاتي بأنه أراد السعي لجعل الزمن يقلت من أيدينا، ويؤكد أن مؤلفه في كثير من جوانبه قريب من عمل الزركشة والتطريز، ما دامت كتبه امتداداً لمؤلفات الكتاب الذين يتساوونهم بالبحث والدراسة. وأنشاء الثقل بين هذا وذاك، تتم طفرات في عمق مؤلف رئيس.

• في كتابك الأخير، تبرز أن الروائيين الكبار في القرن التاسع عشر كانت تحذبتهم صورة «الشر المطلق». فما شأن الروائيين اليوم؟

- أعتقد أنه منذ القرن التاسع عشر، لم يكف الأدب عن البحث والتقصي بقوة وقسوة لا مثيل لهما، حول «الشر المطلق». وذلك يعني في الواقع ضرباً من التنبؤ بما سيحدث. وفي أدب القرن العشرين، كان موضوع «الشر المطلق» أقل وجوداً. باستثناء كافكا، من خلال تحليلاته الوفيرة للشر، أو بالأحرى لجميع أشكال الشر، وعلاقته بالخير. ففي القرن العشرين، تحقّق الشر في التاريخ. وأصبح الشر متجسداً في هتلر ومار وستالين وبول بوت وموسوليني طبعاً.

• نحن نرى أن الضمير الحديث يسكنه الفراغ...

- يأخذ الفراغ العديد من الأشكال. ففي المقام الأول، هناك الفراغ الطاوي (نسبة إلى لاوتسو الصيني الذي وضع فلسفة الطاوية الدينية في القرن السادس قبل الميلاد)، الذي يقوم على تحويل الروح إلى مرآة واسعة؛ حيث الفكر والواقع ينمكسان في تفاوتها (غير الموجودة) المطلقة. إنه فراع آخر، يمكن تجسيده بوساطة ستافروغوين، في مؤلعة «الشياطين» (الممسوسون) لديستوفسكي. وستافروغوين يتمثل كالشر المطلق، ولا سيما بعد أن اعتصب فتاة صغيرة، وتركها تشق نفسها من دون أن يفعل شيئاً لمنعها من ذلك. ويتمثل على التوالي مثل «ثعبان ماهر»، «الثعبان»، ثم «العنكبوت»، ويعرف ستافروغوين الفراغ الأكثر رهبة الذي يمكن أن يعرفه كائن بشري: إنه ضمير تعلّبه دويته إلى الأبد.

• ماذا تريد أن تقول عندما تؤكد أن لا ضمير لك وأنتك تحيا بالوكالة؟

- للناس جميعاً قدر، وأنا لي قدر أيضاً. لكن عندما بدأت الكتابة، اعتقدت أنه لا قدر لي، غير أولئك الذين لديهم قدر ويسمون غوته وبيروست وكافكا وبودلير ودوستوفسكي وولف ويسوا وليوباردي، إلخ... ذلك أن قدرهم كان أوسع وأعمق من قدري، الذي لم يكن أكثر من انعكاس لقدرهم. وفي الواقع، إذا كان لهم قدرهم، فأنا لا أعرف كيف أمتلك قدرًا. وإذا لم أتمكن من ابتكار قدر، فبوسمي على الأقل محاولة التقرب من جميع تلك الأقدار. وهذا يعني طرحاً صعباً جداً، وحتى إنه

منهك أحياناً. وهو يُمثل العديد من الوجوه وبعض الجوانب الخطيرة: ويمكنني ببساطة أن أضيف. لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك كان طريقي. المرسوم، وليس أي طريق آخر.

* «تمة شعور بأنك لم تكن ثمثلك نفسك بنفسك، إلا عندما تُعيد إحياء الماضي.

اللمام؟

- عندما أنهى كتاباً، أحتاج إلى بعض الزمن. فأنا بحاجة إلى مفادرة زماننا والرجوع إلى الماضي، والسباحة نحو التبع عكس التيار. وهذا المسار يمنحني في آن معاً فرحاً عريضاً وفواراً. وهو الدوار الأشدّ وعُثِرَتْ عنه أنثُلُ عندما بدأت كتابة «الفكر اللعاع»، وهو كتاب حاولت فيه الرجوع أكثر من 25 قرناً نحو الماضي! وكان عليّ التحدّث عن الآلهة والأنطال والبطلات، وعن الناس البدائيين والأقدار والأسرار. لكنني استخلصت من هذا التساني عنصراً رائعاً للتقارب. ففي هرمز وأوليس، الشخصية الرئيسية لدى هومير (هوميروس)، وجدت نموذجي المثالي. وبالحديث عنهما كنت أتحديث عن نفسي. وبينهم كان بيتي. أمّا كُتبي الأخرى، التي غصصتها للحديث عن غوته وتولستوي وبروست وكافكا ومانسفيلد وفيتزجيرالد وليوبارد، فهي تعالج جميع الكتاب المولودين بعد العام 1750، والقرنان اللذان امتدّا من العام 1750 إلى العام 1950 يُشكّلان فترة أحبّها كلّها وأشعر بأنني قريب منها خاصة. إنها مثل جولة مزدوجة، قريبة وبعيدة في آن معاً. يمكنني أيضاً أن أستشق بوضوح عطر ذلك الزمن مع أنه قد مضى: إنه السيم الذي أستشقه كل صباح، والحركات، والملابس، وطريقة الكلام، والتنزّه. وللكتابة عن كافكا أو فيتزجيرالد، أستخدم غالباً ذكرياتي الشخصية. وأتذكر أبي وأمي، وما كانا يقولانه ويفعلانه. وذلك العصر كان عصرهم عملياً.

* «تعثّر على ذلك في مؤلّفك «حياة كاترين مانسفيلد» الذي يمكن للمرء أن يرى فيه «لوحة على الطريقة الفرنسية».

- حتماً. إنه تاريخ حياة أكثر ممّا هو قصّة كاتبه قصّة مصير. ويقوم عملي كلّ على توليد تلك اللحظات المتنفّذة كاترين في سويسرا كاترين في جنوبي فرنسا،

كاترين في باريس؛ حيث جاءت لـتلتقي مع فرانسيس كاركو. وسَعَيْتُ هنا لِجَعْلِ الزمن يتفلت من أيدينا، محاولاً جَعْلَهُ يتجمّد كما يُوَكِّدُ ذلك الجميع: ضجيج الشارع، والناس والشمس.

*هل الأدب سوى تلك المُمدّجة؟

- قد يكون الأدب أيضاً ترصيعاً وتوشية. لكنه ليس سوى ذلك. وهو ليس كذلك لدى غوته ولدى تولستوي ولدى كافكا. وقد يكون فيه شيء من ذلك لدى بروسست وفي المقابل، صحيح أن لَدَيَّ الكثير من الأوجه، ولا سيما في كُتُبِي النقدية التي تقترب من الترصيع أو التوشية، وحتى إنها تأخذ أحياناً شكل السُرقة. وثمة عدد من صفحات كُتُبِي منسوخ ومتوّع، واستمرار لِكُتُبِ الكُتّاب الذين أعلّق على مؤلفاتهم لكن في أثناء المرور على تلك الكتب تحدث طُغرات تجعل من تلك الصفحات شيئاً آخر تماماً؛ فعدّما أتحدّث عن بروسست أو كافكا، فصُفحاتي لم تعد بروسست فحسب أو كافكا، ولم تعد بروسست وكافكا تماماً. ومن الصّعب تقدير الخصوصية: فهل جَوّارحي قد احتلت أماكنها في كُتُبِي؟

*يبدو أنك تُفصّح عن فائدة خاصة «للمسيرة الذاتية»، لماذا؟

- لا أودّ أن يُقال عن كُتُبِي إنها «سيرة ذاتية»، ذلك أن كتب جورج د. بانتر أو جان - إيف تادييه حول بروسست، يحلوها ومرها، هي سيرة ذاتية حقاً، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. وكُتُبِي عن غوته وتولستوي وبروسست وكافكا هي على العكس ليست سيرة ذاتية حقيقية. وبالتأكيد، أتحدّث فيها أيضاً عن طفولتهم أو عن مراهقتهم. لكن إلى حدّ معيّن. وقد يحدث أن يتوقف السُرد حول الحياة. وتمحى صورة الحياة؛ وتبتذل، والله يعلم كيف يصيح «فاوست» شيئاً آخر، وكذلك «الحرب والسلام» و«البُحث عن الزمن الضائع» و«القضية». وهنا يجد المرء نفسه أمام نوع من القفز، والتغيير المناخي المُباعِث، وينتقل إلى بعد آخر غير تاريخ الحياة. فكيف نذكر، وكيف نفسّر هذا؟ وكيف تُصرف بروسست ليكتب كتابه الموسوم «البُحث عن الزمن الضائع». وماذا عمِلَ كافكا ليصبح «القضية؟». وماذا فعِلَ ذلك الرجل اليائس للغاية، جياكومو ليوباردي ليكتب ذلك العمل العملاق الذي يمثله مؤلفه؟. ومهما يكن من أمر، فأنا أحبّ كتابة تلك السيرة الذاتية «المزيفة» لأنها تتيح لي محاولة أن

أوقع في شبّاكي ذلك الشيء العصبيّ على الإمساك، الذي نُسِمِيه الحياة. أحبّ المَنَاق والعبير ولون الحياة. لكن هذه الحياة، كما تعلم، لا أرى أنني قادر على سَردها مباشرة. فأنا في حاجة إلى سَردها عبر تولستوي أو بروسست وبشكل «غير مباشر». يلزمني وسيط، مِصفَاة. وأنا عموماً ككاتب من الدرجة الثانية.

***هل يمكن القول مع ذلك إن مشروعتك الأدبي يتضمن أن تبرز للفتيان سِمة الوقت المتغلّت من بين أيدينا؟**

- نعم، إن كتّبي مَلأى دائماً بجميع تلك التفاصيل، والألوان، والعناصر التي تُضفي على الزمن طَعْمه الخاص. وهنا ما أَسعى لِفعله، وهو جَعْل علامة الزمان هي الأَدَقُّ والأبْرَع، والأكثر جِدّة من سِوَاهَا. وعلى كل قارئ الاعتقاد، من دون طَرَح أدنى سؤال، بأنّه يطوف تماماً في الأعوام 1792 و 1860 و 1931. وما يَلِث أن يلاحظ أن كل ما يمر به في حياته ربما لم يكن صحيحاً تماماً، أو حَقِيقاً جزئياً، لأن الزمن، كالحياة، موسيقى تتغلّت من بين أيدينا. وهذه الموسيقى تجتار الزمن، وهي ملك لكل الأزمنة. حتى وإن لم تكن ملك الأَوَّل - لكنّها بالأحرى صُرب من زمن بهيج، سَوْداوي. خليط من السَوداوية - النَهيحة؛ حيث تَرُدّد جميع أنواع الموسيقى الممكنة. والكاتب، أو قائد الأوركسترا، عليه الاحتِفاء عندئذٍ وعلى انقارئ التساؤل: «لكن من أين تصدر هذه الموسيقى الخافتة؟ وماذا تريد أن تقول لنا؟»

***لكنك تخرج دائماً من الحياة لتصل إلى الكاتب أليس كذلك؟ وليس العكس أبداً كما يبدو لي:**

- بالتأكيد، أخرج دائماً من الحياة لأَصِل إلى عمل أدبي. ولا أقوم بالعكس. فأنا لا أشعر بنفسِي أنني قادر على ذلك. لكن الآن، وأنا أُلَكِّر في ذلك، سيكون من المعجيب محاولة الدخول في تلك المغامرة. وأنت تعلم أنني لا أملك من حياة الكاتب إلا حَلَقَات يمكنها أن تُعَدّ حلقات رمزية. إنني أَسعى دائماً نحو الإنسان الذي تكتنفه الأسرار. وأَسعى دائماً إلى الثُرول إلى أعَمَق أعماق هذه البُشر الغامضة وهي الكَوْن: وحتى الهاوية. إنني أُنطلق من السَطْح، وأَقْدِم الكثير من التفاصيل المتعلّقة بهذا السَطْح، وهذا من أجل الوصول إلى النقطة الغامضة، المعتمّة، حيث يصبح المرء كاتباً. وفي هذه اللحظة المحدّدة وحدها من الاكتشاف يمكنني تقديم تحليلي للعمل الأدبي.

* العمل الذي ينصب دائماً على نقاط تفصيلية، لأنك تبدو كارهاً للأفكار العامة...

- هذا صحيح، فالأفكار العامة لا تُعجبني كثيراً، وأعتقد أننا مُلذَّبون بارتكاب جميع الجرائم الواقعة في الأدب كما في الحياة. وفي المقابل، أحبُّ ممن أسميهم «كُتَّاباً» - فلاسفةً أن يمتلكوا أفكاراً عامة. فَيَمُوهونها ويعالجونها ويتلاعبون بها، ثم يُعيدون بِتَأَنِّ النظام الذي يَوثُون طَرَحَهُ، لِيَبْنُوا منه نظاماً آخر يتعارض كلياً مع الأول. وكان أفلاطون أول هؤلاء الكُتَّاب، لكن هناك أيضاً سان أوغسطين، مونتسكيو، روسو، غوته، كركفارد، ليوبارد، بودلير، بروسست، كافكا، نيتشه. والنظام الواسع للأنظمة، شأنه شأن جميع الأسئلة الممكنة وجميع الأجوبة الممكنة. وإذا ما فُكِّرَتْ في كُتُبِي، وخصوصاً أبحاثي، أقولُ في نفسي إنها ليست سوى إعادة بِنَاءِ لِكُتُبٍ سَريَّة، كُتِبَ لَمْ يَرَهَا أَحَدٌ، ويجهلها الكاتب نفسه فالكتاب الحقيقي الموجود في أعماق الكتاب، هو الكتاب المَخْفِي الذي يَرَقْدُ تحت الكتاب السطحي. ولكل من كُتُبِي إيقاعه الخاص. لهذا من ناحية أخرى، فإن كُتُبِي «روائية»: ذات إيقاع «روائي»، والسِّرُّ هو الإيقاع، والإيقاع لانتشاره أنت، إما هو الذي يَخْتَارُكَ. وإيقاع كتابي حول غوته بطيء جداً. أمّا كتابي حول تولستوي فهو بإيقاع مزدوج: إيقاع الشَّباب سريع من ناحية، ومن ناحية ثانية، إيقاع الشيخوخة يتهاكك ثم يتباطأ. والإيقاع الذي اعتمدته في كتابة كتابي حول كافكا درامي، قَلْبِي، محطَّم، مثل حياة كافكا ومصيره. وكتابي حول ليوبارد، الذي فَرِغْتُ منه مؤخراً، يحوي إيقاعين متناوبين، البطء والسُرعة.

* لَدَيْكَ جانب يُشَبِّه سانت - بيف...

- هذا مَدِيح جميل لي. فإني أكنُّ إعجاباً شديداً نحو سانت - بيف. ومُجلَّداته الخمسة حول «فور» - رويال - هي إحدى القمم المطلقة في الأدب الفرنسي. وهذه الأبحاث عملياً ذات جمال رائع، وحتى عندما يَزْعُم العَرء أنه هذا الشيء أو ذاك فإنه خَائِنٌ وَحَسودٌ، ومليء بالأحقاد والصفاتن؛ حتى عندما يروي أشياء قابلة لِلجَدَل. إنه قادر على كتابة روايتع عندما تكون مشاعره مضطربة: وهذا نادر جداً. ويبدو لي اليوم أن سانت - بيف في فرنسا يخرج من عالم التَّسَيَّان؛ وهذا أمر جيّد

جداً. لكن في إيطاليا، وفي بقية العالم، لم يعد أحد يقرأ له... إن مآخضهم عليه غالباً هو أنه أساء الحديث عن بالزاك. وهذا صحيح. وبشكل ما إن إساءة الحديث عن بالزاك لا يمكن التساهل فيها. لكن إن قرأت الصفحات التي كرّسها للحديث عن بالزاك، ستلاحظ أنه ما من شيء كتب عنه أكثر خلوداً وأكثر عمقاً... وقد خلّده بودلير، على الرغم من عدم وجود شيء متبادل بينهما. وكتاب بروسنت ضد سانت - بييف هو أصل الاحتقار الشديد. وبروسنت قضى على سيمعة سانت - بييف، كما قضى على سيمعة روسكين، لأنه كان يحتاج إلى تحطيم سانت - بييف الساكن في داخله. لكن، في الحقيقة، إن سانت - بييف الداخلي لا يمكن أن يموت.

*** لماذا كتبت بحالات مغلفة؛ حيث كل شيء ضروري؛ وحيث كل كلمة تبدو لا غنى عنها؟**

- لم أفكر قط في هذا، ولم أكن واثقاً من انطباق هذا على أدبي؛ فلدي شيء من التشرد والكتاب الكسار وحدهم يكتبون مؤلفات فيه كل شيء لا غنى عنه، وضروري، حتى الفاصلة الصغيرة جداً. وهذه المكرة عن المجال المغلق كانت غالبية لدى بروسنت. وقد وضع كلود ليني - شتراس نظاماً كاملاً حول هذه الفكرة. وإذا كانت كتبي تحوي، بشكل من الأشكال شيئاً له علاقة بذلك المجال المغلق، فهذا لأنني أعتقد أن سير كتاب ما يمكن أن يتوارى وراء هذه الفاصلة أو تلك.

*** هل لك توجه نحو زاوية يمكن أن يقال إنها موضوعية، كما لدى تولستوي أو ديستوفسكي، وهي بالأحرى ذات رؤية؟**

- أود أن أكرر أن الكاتب لا يحتاج إلى الماضي في الصحراء ليرى ما هي الصحراء. والكاتب الكبير، ولا سيما الروائي الكبير، لا يحتاج إلى الخبرة. فهو يحمل الحقيقة والخبرة في روحه، من دون أن يرى أو يلاحظ أو يعرف أو يعلم ما سيرويه. والمثال النموذجي على ذلك، كما أبرزه جيداً بودلير، هو بالزاك، فهو لا يمتلك سوى معرفة محدودة جداً حول حضارة عصره: بعض الومضات الصغيرة فقط. ومع ذلك لم يتمكن أحد غيره من عرض تلك الحضارة كما عرضها هو. وهذا

العرض العظيم، كان عَصَاة عَقْلِهِ، الذي كان يُخْفِيهِ. لم يكن يحتاج أبداً إلى معرفة الحياة ولا إلى دوافعها، ولا إلى معرفة كل طبقات المجتمع الفرنسي في عصره.

***أنت كاتب مُتَقَبِّ، ولكنك لم تبحث شيئاً حول زولا؟**

- كُتِبِي كلها انعكاسات لِكُتُبٍ أُخْرَى. يمكن القول إذن أنني كاتِب مُتَقَبِّ في المكتبات. والأفضل، أنني قادر على سَرْد بعض ما حَدَّثْتُ يوماً، في أحد شوارع روما، وأيضاً في الشارع الذي أسكنه.

***هل تعتقد مثل تولستوي أن الموت قد يمنح الفرصة الحقيقية الوحيدة لرؤية ما بعد الموت؟**

- المَوْت نوع من الخَرْق، إنه ثَقْب لمحاولة رُؤْيَا ما بعد الحياة. وربما كان يُقَدِّم الفرصة الحقيقية الوحيدة الممكنة لرؤية ما بعد المَوْت وتولستوي الذي لم يؤمن أبداً بالإله، رَوَى هذا كله في مؤلفه «الحرب والسلام» وفي مؤلفه مَوْت إيفان إيليتش. لكن أعتقد أنه ليس هناك الكثير من «الخَرْق» الذي يتيح إدراك ما وراء الموت. فَتِلْكَ الخُرُوفَات تتأثر على طول الحياة اليومية. وَوُجُودنا قائم من ناحية ثانية على الحَدَس والاشتمار والكتاب هم القادرون على تَرْجُمَة ذلك وفَهْمه والتعبير عنه. ويَتَجَه تَعْكِيرِي هنا أساساً نحو بروس و نابوكوف لكن نحن، كأُناسٍ معروفين، لا يمكننا حَلَّ مثل تلك الألفاظ والأحاجي. فنحن نعيش هنا، ونحن عَمِيَان.

***بعض أعمالك يتطلب منك الكثير من الوقت والجهد، مثل عملك حول غوته الذي استغرقت كتابته عشر سنوات. فما الذي حَدَّثَ خلال تلك السنوات العشر؟**

- كتابي حول ليوباردي، الذي حَدَّثْتُكَ عنه آنفاً، كَلَّفَنِي أيضاً الكثير من الجهد والوقت. لكن عندما يَنْجَحُ كتاب. يجب أن يتمكن القارئ من القول: «في هذا الكتاب، يبدو كل شيء سهلاً وطبيعياً، ينساب من ينبوعه. ويجب ألا يشف الجهد المبذول أبداً. وعلى كل شيء، أن يكون مَرْنًا، رَقْرَقًا، وينصاع للإيقاع. وعندما أَكْتُبُ كتاباً، أجعل صباحي دائماً مَكْرَساً لِعَمَلٍ مكثف. وفترة العصر للقراءة، وذَلِكَ لَيْسَ الخِيفَة لكن السُرْعَة.

*هل انت كاتب ليل ام ضياء؟

- قد يكون الجواب الأسهل القول إن هناك كتاباً للضياء وكتاباً للليل. وفولتير وستيفنسون هما كاتباً ضياء. وديستوفسكي وكافكا كاتباً ليل. لكن هذا غير صحيح. فالأمور أكثر تعقيداً. وجميع الكتاب الكبار يحيون في الليل: فيتمودون عليه ويتيهون فيه ويسبرون أغوارهم ويتفنون هوائهم. وإن لم يكن لديهم ليل فسيموتون. فالليل يغذيهم أكثر من النور. لكن الكتاب يسعون دائماً إلى تحويل الليل إلى ضياء. وبعضهم يتوصل إلى ذلك، يجعل الليل يتلاشى ضياءً تاماً. وآخرون، على العكس، مثل بروست أو كافكا، يفضلون ترك الليل ليلاً كما هي طبيعته. إنه رهان خطير، لأن الليل واسع وعميق ومتلبد ولا ينضب. ثم إن الليل متمرد ولا يتمنى من المرء إلا أن يعرّبه. وأحياناً، يحدث أيضاً أن يصبح الليل أمومة، وعندئذ يغمرنا بحمايته.

*يرى كافكا أن الكائن البشري محدود جداً، وتبدو مؤلعة بهذه المسألة...

- لقد تعلّمت أوروبا كلها من الإغريق أن البشر كانتات محدودة، وأن قوتهم الوحيدة تكمن في السرعة والمقدرة. وهذا الفهم الإغريقي لا يصلح إلا إذا كانت هناك حدود للإنسان فعلاً، ولم يكن يوسع أن يدرك اللانهاية. والمفارقة الأوروبية هي أن أوروبا أرض النهاية واللانهاية، والمحدود واللامحدود. والحقيقة هي أنها محدودة ولا محدودة. وأحياناً يتصارع في داخلنا المحدود واللامحدود. وأحياناً نجد تحالفاً غريباً. وأحياناً يحدث أن يدرك اللامحدود المحدود. لذا فإني أحب كثيراً أفلاطون وكل الفلسفة الصادرة عنه. فالأفلاطونية هي الفلسفة الوحيدة التي لا حدود لها.

*ما هي مكانة الواقع في كتبك؟

- إنها مكانة كبيرة، أحبّ الواقع أكثر من كل شيء. ولا سيما الواقع اليومي، المكوّن من كمّ من الأعمال المكررة والأمور الدقيقة، والأحداث المحالة أو المضحكة، والجنس، والشهية العارمة، والملثات البسيطة، والشقّ، والكثير من الأحاديث - ولديكم في الفرنسية كلمة غير عادية وهي: الثثرة - والإخفاقات والتعامي، وسوء الفهم. وهذا ما يسميه سيمون ويل «الثقل». وربما ما يعجبني في

كتاب ميلان كونديرا إعجاباً شديداً ما أشار إليه بعبارة «السطحية». أحب الأشخاص الذين ينتزهون. ومثل هذا البواب أسامي، ومثل هذه الأبناسمة، وهذا الشارع، وكافكا الذي كانت لديه من ناحية ثانية خبرة بالذعر، لم يتعلم شيئاً من الحياة، ومن الواقع، ومن الحياة. وأنت تعرفه، أنتي قد أحب كثير التمكن من عمل كتاب يكون موضوعه الواقع - يشبه إلى حد ما رائحة كارلو أميليو غاندا، «الورطة المرعبة لشارع الشحارير»؛ إنه كتاب متنوع جداً ومأساوي. هذا غريب... أحياناً، لا يفهم كاتب كبير الحقيقة كلها: ويكتفي بتقديم صورة سطحية فارغة تماماً، يضاء، يعكس فيها ذاته. وكناقد، فإن حياتي صاغت خبرة الآخرين. ومصيري هو فهم مصير الآخرين.

* فيم أصبح أبوليه وأوهيد من أساتذتك الروحيين؟

- إنني أصنف أبوليه قبل أوفيد. ذلك أن أوفيد كاتب مُعَمَّم بالروح. فتان. لكن أبوليه أكثر غنى: وهو يشكل جزءاً مما لمسوا بإصبعهم ما وراء ذلك، أموراً هي في الظاهر، لا تمت إليه بصلة.

* منذ عشرين سنة، قلت لي: «أوروبا منهكة» فما هو وضعها اليوم؟

- إنها مسألة واسعة فإن كنت قلت لك منذ عشرين سنة إن أوروبا آنذاك كانت منهكة، فعلينا اليوم أن نموت. وهذا ليس هو الحال، حتى وإن كان اتجاه انحطاطها لا يرتبط بمصير أوروبا. ولكني قلت هذا، فربما كنت وأهماً. أو ربما ذلك يعني أيضاً خدعة يَفُتلة أوروبا التي لديها أكثر من دور في جمعيتها. تتظاهر أوروبا دائماً بالموت أو الاحتضار، تبقى على قيد الحياة، وأقوى مما مضى. وأنا لا أؤمن بحيوية جميع البلدان الأخرى التي تبدو في الظاهر أكثر حيوية من أوروبا. فروسيا بين العامين 1920 و 1988 جعلتنا نعتقد أنها كانت البلد الذي يشكل قلب العالم الثابض، في حين لم تكن سوى أمة من كرتون تسكنها الأشباح. وما رالت الآمال معلقة على أوروبا من دون شك. ويمكن من دون شك تعليق الآمال على إيطاليا اليوم وهي بين أيدي المصاين بذاك العظم وقطاع الطرق والبلاء. فما هي وظيفة أوروبا؟ لست واثقاً من أنها تذكر ذلك. فأوروبا متحت دائماً حق المواطنة للأجانب، وهذا هو التسامح الحقيقي. التغلبي من خبرة الآخرين - الإغريق تغلوا من مصر ومن بلاد فارس - وترك الآخرين يعبرون عن فاتهم. وأوروبا مجال مغلق، والمجال المغلق يقف حجر عثرة أمام التعبير.

«ديستوفسكي في حديثه عن دونكيشوت يقول إنه عمل أنقذ الكذب فيه الحقيقة. فهل ثوابه الرأى؟

- لا أعتقد من الصواب موافقة ديستوفسكي. ففي دونكيشوت لم يُنقذ الكذب الحقيقة. ويبدو لي أنه يجب بالأحرى القول إن الحقيقة أنقذتها تلك القبرة المدهشة التي هي الزهم. ولا يمكن للمرء أبداً أن يصل مباشرة إلى الحقيقة، فدورها متناهية متعرجة.

«تمة أقوال محالة أو غبائية في فرنسا تؤكد دوراً على موت الرواية، فما هو رأيك؟

- هذه الحماقة ليست فرنسية، فهي واسعة الانتشار أيضاً، في إيطاليا مع الأسف. وموت الرواية يشكل جزءاً من تلك الحقائق العامة التي تشكل ربيع افتتاحيات الصحف والمجلات الأدبية والأنواع التي تنضب هي تلك التي لا تستعين إلا بشكل واحد؛ وواقع الحال أن الرواية تمتلك العديد من الأشكال. والرواية هي الموقع الممتاز للنحوك فالرواية تدير دور توقف، وتقوم بوثبات نحو الأمام وخطوات نحو الخلف لتجديد نفسها والأدب الإيطالي وسيلة ناجعة للحكم على حيوية الرواية. ولدينا فانت، وباروك ويوكاس، خلال قرن واحد، وهو القرن السادس عشر. ثم رأى الصمت قبل أن تهب رياح النهضة.

«هذا يعني أن التاريخ ليس هو المهيمن على الأدب بل البيولوجيا؟

- لا وجود لـ «بيولوجيا» الأدب، كما أعتقد أخيراً، لكن يجب التمكن من كتابة تلك البيولوجيا. وتحت تأثير التاريخ، سنكتشف عندئذ الإيقاعات البيولوجية الكبرى التي تحدد الخلق والعودة والسقوط ونوم الأدب، وموته الحقيقي، أو موت الظاهري على الأقل.

المصدر:

مجلة «Le Magazine Littéraire» الفرنسية - العدد (492) ديسمبر (2009).

متعاليم في حياة الكاتب

1930 ولادة ييترو تشيتاني في فلورنسا التجري في عروقي دعاء توسكانية، لكن أيضاً صقلية، وبرماتية وبيامونية، ولا سيما ليفورن. وإقامة أسرته في تورين. ودرسته في المعهد الاجتماعي ثم في معهد أرغليو في العام 1942. وقصفت تورين، وانتقال الأسرة إلى ليفوري. قرأ بنفسه مؤلفات أفلاطون وهوميروس وديكاس ورو. والنقى مع كالفينو في مين 17 سنة. كانت بيتا طامعاً علاقة مباشرة جده.

1961 الحصول على دبلوم من دار المعلمين العليا في ييزا وأسهم كقائد أدبي في «ليل بوترو، لا بروندو» و«ماراغون».

1964 وصل إلى روما بعد ثلاث سنوات أمضاهما في مونكو وفي زيورخ.

1968 أسهم في الصحيفة اليومية «ليل جيرونو».

1970 كتب خوته «طبعة الأريتر» (1993).

1973 أسهم في «ليل كورير فلأسيرو» وتكوين صداقة مع كارلو إيليو خانة. كان نوعاً ما أبي... نوعاً ما أبن.

1974 كتب الإسكندر الكبير «طبعة الأريتر» (1993).

1977 كتب قبيح كورسوس «طبعة سويل» (1977).

1980 كتب فيصاة قصيرة لكاترين مانغيلة «طبعة كاي نولتير» (1987) والحصول على جائزة باغوتا.

1982 كتب «ليل مفليور دي موندتي فيوسييلي» «طبعة ريزولي» غير مترجم.

1983 كتب تولستوي «طبعة سويل» (1987)، وحصوله على جائزة ستريما.

1987 كتب كاتكا «طبعة الإريتر» (1989).

1989 أسهم في «لاروريك».

1991 كتب «التاريخ الذي كان معيلاً ثم مؤلماً ومُحوساً» «طبعة عالمنا»، وحصل على جائزة ميديسي للأجانب.

1992 كتب «صور نساة» «طبعة الأريتر» (2001).

1995 كتب «الحمامة المظنونة» بروست والبحث «طبعة غاليلو» (1997).

1996 كتب «قصو الليل» «طبعة الأريتر» (1999).

1998 كتب «الأرومونا ديل موندو» «طبعة ريزولي» لم يُترجم.

2000 حصل على الجائزة اللاتينية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية وجائزة الأمل البرازيلية.

2002 كتب «الفكر اللامع» «طبعة الأريتر».

2003 كتب «إسرائيل والإسلام» «طبعة غارلا» (2005).

2007 كتب «هوت القرائه» «طبعات الأريتر».

2008 كتب «الامالاتيل أنييترو» «طبعات موندغوري» غير مترجم.

2009 كتب «الشتر المظلي» في قلب رواية القرن التاسع عشر «طبعات أريتر».

معظم عناوين ييترو تشيتاني مطبوعة خمس مجموعة «الأريتر» وهي متوفرة بشكل كتب الجيب لدى غوليو. ■

في الذكرى المئوية لوفاة تولستوي

ت: حسنة المنيف

نشر مراسلات بينه وبين المهاتما غاندي
وتساؤلات فيما إن كان مات مسموماً

تخلد روسيا والعالم في أواخر هذا العام، الذكرى المئوية لوفاة «ليو تولستوي» الكاتب الروسي، الذي يعدّ أحد أكبر الروائيين الذين أحبهم العالم على مدى التاريخ، ففي السابع من تشرين الثاني (نوفمبر) من عام 1915 أغمض تولستوي عينيه لأخر مرة، بعد حياة حافلة، امتدت على مدى اثنين وثمانين عاماً. دخلت أعمال هذا الكاتب العملاق ميدان الأدب الكلاسيكي من أوسع أبوابه، وترجمت إلى جميع لغات العالم تقريباً، وخاصة رواياته «الحرب والسلام»، و«أنا كارينينا». وقد صورت هاتان الروايتان في أفلام سينمائية ضخمة في وطنهما، روسيا، وفي السينما الأميركية، ودخلت هذه الأفلام بدورها في عداد الأفلام الكلاسيكية التي يورخ بها لتاريخ السينما.

إن إحياء ذكرى الكونت ليو تولستوي يعيد إلى الأذهان، إلى جانب عبقريته الفذة، ذلك التناقض الصارخ في مواقفه، والتقلب العريب في أفكاره وأطواره. فقد كان ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية الغنية، ولكنه كان يمتدّ فضائل الفقر وحياة الفلاحين. وكان كارهاً للنساء، مما انعكس بشكل صارخ في خلافاته الحادة مع زوجته سونيا، خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته، ومع ذلك، فقد كتب رواية «أنا

كارنينا» التي تجسد شخصية امرأة بالغة الرقة والعنوة. كان كاتباً فذاً، ولكنه كان يردد باستمرار إن الأدب مجرد هراء لا قيمة له. غير أن هذه الشخصية الجبارة، بتنوع مواهبها واهتماماتها، جعلت منه، ككاتب وداعية لفلسفته الخاصة التي تبناها، وتجسد مفهومه الخاص للمسيحية، العملاق الذي لا ينازع لأدب القرن التاسع عشر. فقد تبنى في الثلث الأخير من حياته، وبعد أن تقلّب في معتقداته، مفهوماً خاصاً للمسيحية، يقوم على اللاعنف وإلغاء كل مظاهر المنازعات والقتال بين بني البشر، ويشير بمبادئ المحبة بين أبناء البشر جميعاً: وفي السنة الأخيرة من حياته، أمسك هذا الروائي بقلمه ليكتب رسالة إلى محام هندي شاب، كان يعيش حينذاك في جنوب إفريقيا، وقد نظم هناك حركة صد سياسة التمييز العنصري من قبل المستوطنين البيض ضد سكان البلاد الأصليين، والاثنيات الأخرى المقيمة هناك، ومنهم الهنود، حملت الرسالة الأولى عنواناً: «رسالة إلى هندوسي»، وتلت ذلك مراسلات قصيرة عدة، ولكنها قوية في التعبير عن تعاطفهما وتقديرهما أحدهما للآخر. كتبها بلغة إنجليزية بليلة على الرغم من أنها ليست اللغة الأم لأي منهما، تلك الرسائل التي نشرتها مجلة هاربرز ماجازين (Harper's Magazine) الأميركية، بعد أن سمحت الهد بتداولها، نظراً لمرور ما يزيد على سنين عاماً على كتابتها. لا تستغرق قراءتها نصف ساعة، كما تقول المجلة، ولكن؛ من كان يظن أنها ستحدث التأثير الذي أحدثته في القرن التالي؟ من كان يظن، كما تشير المجلة، أن تلك الرسائل المتبادلة بين «ياسايا بوليانا» (إقطاعية الكونت تولستوي) وجوهانسبرغ (في جنوب إفريقيا)، ستمثل مصدر إلهام لحركة الحقوق المدنية الأميركية التي قادها الزعيم الزنجي مارتن لوتر كينج، بعد نصف قرن من الزمن، للمطالبة بالمساواة بين البيض والأميركيين من أصول إفريقية، حركة ساعدت على إحداث واحدة من أكبر التحولات في التاريخ الإنساني.

يقول المهاتما غاندي في إحدى رسائله إلى تولستوي، إن الكفاح الذي نذر نفسه له في ذلك الحين، فيما كان يسمى الترافسفال حينذاك هو الأعظم في تلك المرحلة من التاريخ؛ فيما يتعلق بالأهداف التي يطمح إلى تحقيقها، أو بالنسبة إلى الوسائل التي يتم خوضها فيها، وتقوم على المقاومة السلبية. وهو يقول: إن المنخرطين في

ذلك الكفاح عانوا وضحوًا بالكثير من أجل الوصول إلى غاياتهم. وهو يناشد تولستوي، بما لديه من نفوذ لدى الرأي العام العالمي، بأن يستخدم هذا النفوذ بأية وسيلة يراها مناسبة، لكسب التأييد لحركته القائمة في الترانسفال. وهو يعلن بأن هذا الكفاح سيكون قلدوة لأبد أن يحتذيها شعب الهند، ومختلف شعوب العالم، لكسر نظرة العنف الذي يمارس ضدهم.

أما تولستوي، فهو يقول في رسالته إلى غاندي، التي كتبها قبل شهرين من وفاته: «كلما تقدم بي العمر، خاصة الآن، حين أشعر مدنو الموت، ازدادت رغبة في التعبير عما أشعر به بقوة أكثر من أي أمر آخر، وهو ما يمثل في رأيي الأهمية القصوى، ألا وهو نبذ جميع أشكال المجابهة بالقوة، وهذا يعني في الواقع، مبدأ المحبة التي لا تقوم على أية سفسفات، فالمحبة، أو تعبير آخر، توق أرواح بني البشر إلى التلاقي والوحدة، وبالتالي السلوك القائم على خضوع كل منا للآخر، كل هذا إنما يمثل القانون الوحيد والأسمى للحياة، كما يشعر كل منا في أعماق قلبه. وهذا يتجلى أكثر ما يتجلى لدى الأطفال؛ حيث نذكره جميعاً، إلى أن ننغمس في شبكة أكاذيب الأفكار الدنيوية، كل الفلسفات الكبرى في العالم، وعلى مدى التاريخ، أعلنت هذا المبدأ. ولكن أوضح من نادى به هو المسيح، الذي قال بكل وضوح: إن على مبدأ المحبة تستند جميع القوانين، وما دعا إليه الرسل كافة. لقد تنبأ المسيح بتلك التحريفات التي حالت دون سيادة مبدأ المحبة وتحول دون سيادته على الدوام. وتقوم هذه التحريفات على قاعدة تشويه الحقائق مما قد يفري الناس الذين يعيشون، وهم يأخذون المصالح الدنيوية بنظر الاعتبار - أي ادعاء الحق في الدفاع عن مصالحهم، باللجوء إلى القوة بدعوى الرد على اللطمة بلطمة، لاستعادة ممتلكات مسروقة، وما إلى ذلك من أمور، كان المسيح يدرك، كما يجب أن يدرك بنو البشر جميعاً، إن كانوا عقلاء، أن أي استخدام للقوة لا يتوافق مع مبدأ المحبة، بوصفه قانون الحياة الأسمى، حتى لو سمح باستخدامه في حالة واحدة؛ فإن هذا سينسف القانون (المحبة) من جذوره. إن الحضارة المسيحية برمتها، التي تبدو في ظاهرها في منتهى الروعة، قد تنامت على سوء الفهم وعلى ذلك التناقض، غير أن

قانون المحبة لا يمكنه أن يظل قائماً، إذا اعترف به إلى جانب الدفاع عن طريق القوة. وفي اللحظة التي لا يصبح فيها قانون المحبة قائماً، فلن يبقى قانون سوى الحق في استخدام القوة القادرة. لقد عاشت المسيحية في هذه الحالة على مدى ألف وتسعمئة (1955) سنة، وسمح الناس لأنفسهم على الدوام بأن يوجهوا بموجب قانون القوة، بوصفه المبدأ الرئيسي في نظامهم الاجتماعي.

ويتابع تولستوي في رسالته إلى المهاتما غاندي، فيقول: «إن الفرق بين الأمم المسيحية، وجميع الأمم الأخرى، إنما يقوم على شيء واحد، وهو أن المسيحية استندت إلى قانون المحبة، وأن أتباعها قد اعترفوا بذلك. ومع ذلك فقد رأوا أن من المسموح به اللجوء إلى القوة، وبنوا حياتهم على أساس العنف. ولذا فإن حياة الأمم التي تمنتق المسيحية، إنما تمثل أكر التناقض بين ما يؤمنون به وبين الأسلوب الذي يبنون حياتهم على أساسه، تناقض بين المحبة التي يجب عليهم أن يلتزموا بها، وبين استخدام القوة كما تقوم عليها مختلف أشكال السلطة - من الحكومات، إلى المحاكم العدلية، إلى الجيوش، وهي مؤسسات بنقلها الجميع بوصفها مؤسسات ضرورية وتحظى بالاحترام. وقد ازداد هذا التناقض تنظور الحياة الروحية للمسيحية؛ حيث بلغ التوتر في الآونة الأخيرة ذروته القصوى».

قد نوافق على آراء تولستوي هذه، وقد نخالفه فيها، كما قد نخالف أسلوب المهاتما غاندي القائم على المقاومة السلبية في مجابهة القوى الظالمة. فما أفرزته العصور الحاضرة، من استعداد هذه القوى لاستخدام أفنك أنواع الأسلحة، وأقسى أساليب العنف قمعاً، قد يوصلنا إلى الفئاعة، بأن هذه مجرد أفكار طوباوية، فهل يمكن أن تكون زهور المحبة كافية للوقوف في وجه تلك القوى الفتاكة الجرارة!

العالم الذي يعود الآن ليمجد إرث تولستوي في الذكرى المئوية لوفاته، لا بد أن يتذكر أيضاً بأنه عد شخصاً غريب الأطوار، وأن أفكاره هي كنمط من التهديد للنظام القائم. فتبشيره لسياسة لا تقوم على استخدام العنف، وتأييده لمجتمعات دينية، كانت في نظر الكنيسة الأرثوذكسية الروسية عبارة عن هرطقة، كل هذا أدخله في صراع

مستمر مع السلطات الرسمية. وزادت من حدة هذا الصراع السلطة المعنوية التي أكسبته سلطة بين الناس تفوق على قوة السلطة الرسمية.

هل مات تولستوي مسموماً؟

بينما يستعد العالم للذكرى المئوية لوفاة هذا الروائي الروسي العملاق، أثارت تساؤلات، فيما إن كان أعداء تولستوي قد أقدموا على دس السم له، وأن وفاته بالتالي لم تكن لأسباب طبيعية.

فقد كانت مجلة هابررز ماجازين Harperis Magazine قد نشرت مقالاً لإحدى كاتباتها في العام الماضي، تشكك فيه بأن أحداً من أعداء تولستوي الكثر قد سُمّموه، وأن هذا هو ما أدى إلى وفاته. الكاتبة هي إلف باتومان (Elf Batuman)، وقد كتبته بعد حضورها ندوة عالمية أقيمت في «باسايا بوليانا» إقطاعة تولستوي، يحمل مقالها عنوان: «قتل ليو تولستوي: تحقيق قصائي»، وهي تقول فيه:

«تولستوي، الشخصية الروسية الأكثر إثارة للجدل، لم يكن يفكر للأعداء؛ فقد كتب في فكرته في عام (1897) «بصلي المزيد من خطابات التهديد لحياتي»، جاء ذلك حين دافع عن طائفة الدوخوبار^(*).

عمد تولستوي للترفع بكل عائذات روايته «البعث» لتمويل هجرة أبناء هذه الطائفة إلى كندا في عام 1899. وقد أثار هذا ضده احتجاجات معلنة من جانب الكنيسة الأرثوذكسية، ومن قيصر روسيا «نيقولا الثاني»، الذي أمر البوليس السري بملاحقة تولستوي.

تقول باتومان: إن أعداءه لم ينحسروا في تلك الجهات الرسمية؛ بل ربما كان من بينهم من كانوا من القريبين منه. فهناك مثلاً أولئك الحجاج الذين يتقاطرون على «ناسيانا بوليانا»: فلاسفة وجوآلون ويائسون يجوبون البلاد، ويطلق العاملون في

(*) الدوخوبار: طائفة روسية بدلت تتكون في القرن الثامن عشر، وكانت تدعو إلى المعنوية بين بني البشر، وإلى اللاعنف ورفض كل التعاليم الدينية المكتوبة في الكتاب المقدس، واستبدالها بالمعرفة الشخصية، التي سموها «كتاب الحياة»، الذي يقوم على الاستجابة للنور الذي يشع في داخل الإنسان. وقد تعرضوا للاضطهاد، لأنهم رفضوا المشاركة في القتال في الحرب الروسية - التركية

الإقذاعة على كل هؤلاء مستمى «الغامضون» أو «المظلومون». ومن هؤلاء متدين أعمى كان يتابع وقع خطا تولستوي، وهو يصرخ: «كذاب منافق!». بل إن النزاع وصل إلى داخل عائلته نفسها، وذلك بسبب وصيته. وتقول الكاتبة: إن تولستوي كان ينهي مذكراته اليومية قائلاً إنه سيتابع الكتابة في اليوم التالي: «إن بقيت على قيد الحياة». أخذ يقول ذلك منذ أن تبنى عقيدته الخاصة بالمسيحية في عام 1881. فهل كان يدرك بأنه سيقتل؟ ولقد صمم منذ ذلك الحين على التبرع بكل ريع نشر أعماله للناس. نتج عن ذلك القرار صراع حتى الموت بينه وبين زوجته سونيا، التي كانت تدير الشؤون المالية للبيت، وقد أنجبت له على مدى سنوات زواجهما ثلاثة عشر ابناً وبتاً. وفي النهاية، تنازل لها تولستوي عن حقوقه في كل ما كتب قبل عام 1881. ولكنه أوصى بحقوق كتاباته بعد ذلك التاريخ لأحد أولئك «الظلاميين»: فلاديمير شيرنكوف، وهو أرستقراطي اعتنق فلسفة تولستوي، وأصبح من أشد المتعصبين لها، ويسدي قسوة في تطبيقها، من دون أخذ أي حالات خاصة في الحسبان؛ بل أخذ يلزم تولستوي، وما لث أن طمر بالسطرة على تحرير جميع كتاباته الجديدة، بما فيها مذكراته اليومية، التي يكتب فيها بالتفصيل أموراً تتعلق بحياته الزوجية.

لم تغفر سونيا لزوجها هذه التصرفات، وبدأ الزوجان يتشاجران باستمرار، وحتى وقت متأخر من الليل؛ بحيث إن «أصوات الصراخ والنحيب كانت تهز الجدران». يزعم تولستوي بأنه سيهرب إلى أميركا، بينما تركض سونيا إلى الحديقة وهي تزعم مهددة بالانتحار. ويقول سكرتير تولستوي بأن شيرنكوف كان يحقق نجاحاً في خطته التي تستهدف تدمير زوجة الكاتب، لكي يتسنى له أن يستفرد بحق التصرف بكل مخطوطات مؤلفات تولستوي. وفي خلال تلك الفترة العاصفة في حياته الخاصة، كتب تولستوي روايته القصيرة (نوفلا)، التي تحمل عنوان «السيمفونية الكرويزية» وهو يقدم فيها قصة زوج يشبه، يقدم على قتل زوجته الشبيهة بسونيا بصورة وحشية. ومن شأن كل من يفكر بأن تولستوي مات ميتة غير طبيعية، أن يجد الكثير مما يمكنه أن يتمتع به في ثنايا هذه القصة.

تشير الكاتبة إلى بحث قدمته إحدى المشاركات في الندوة التي حضرتها في إقطاعة تولستوي، وذكرت فيه إلى أن ثعابين كانت تشاهد وهي تتكور على نفسها في البقع المشمسة حول البيت لحمايته من القوارض، بدلاً من القطط التي تربى في البيوت لهذا الغرض عادة. إلا أن سونيا كانت تحققت من وجود الثعابين التي كانت تسبح في البركة في أثناء تجوالها في الحديقة، وتتساءل فيما إن كان تولستوي قد قتل باستخدام نوع من سموم الثعابين. وتضيف إن تولستوي وقّع وصيته وهو يجلس على جذع شجرة في هذه الحديقة في عام 1959؛ حيث وضع في يدي شيركوف وابنته الصغرى «ساشا» حق التصرف بجميع حقوق نشر مؤلفاته. وكان هذا أقصى ما تخشاه سونيا، فصرخت في وجه تولستوي قائلة: «هل تريد أن تمنح كل حقوقك شيركوف، وترك أبناءك يموتون من الجوع؟» وبعد ذلك وضعت برنامجاً صارماً للتجسس عليه؛ بحيث قضت أسبوعاً في إحدى المرات، وهي تقف في حفرة وتراقب مدخل الإقطاع بالمنظار.

وفي أسبوعاً أخرى من شهر أيلول (سبتمبر) عام 1910؛ أي قبل شهرين من وفاة الكاتبة، اقتحمت مكتبته وهي تحمل مسدساً من مسدسات الأطفال، صوبته نحو صورة شيركوف، ثم مزقتها، وألقت بها في المرحاض. حين دخل عليها تولستوي، أطلقت مسدسها ثانية لتخيفه، وفي يوم آخر صرخت: سوف أقتل شيركوف، سوف أسممه. إما هو أو أنا!!.

في الثالث من تشرين الأول أصيب بنوبة مرض، وأخذ فكاه تيشجنان، وهو يصدر أصوات خوار مزعجة، ويردد كلمات من مقال كان يكتبه.. وبعد ذلك أصيب بتشنجات عنيفة؛ بحيث إن ثلاثة أشخاص لم يتمكنوا من السيطرة عليه. وبعد خمس تشنجات، خلد إلى النوم، واستيقظ في اليوم التالي من دون أن تبدو عليه أية إشارات للمرض.

بعد أيام، تلقى رسالة من شيركوف، ورفض إطلاع سونيا على محتوياتها، مما أثار غضبها الشديد، وأخذت تردد اتهاماتها السابقة بشأن وصيته السرية. وكتب تولستوي في مفكرته يقول: «لا يظهر سلوكها نحوي أي قدر من الحب» بل إن هدفها الواضح هو أن تقتلني. وما لبث أن هرب إلى مكتبته محاولاً صرف تفكيره عما

حدث بقراءة «الأخوة كارامازوف» (رواية دوستوفسكي الشهيرة). وقد تساءل: «إيهما أكثر إثارة للكراهية: آل كارامازوف أم آل تولستوي؟».

استيقظ في الساعة الثالثة من فجر يوم 28 تشرين الأول (أكتوبر) على صوت سونيا، وهي تقلب الأوراق في أدراج مكتبه، فأخذ قلبه يدق بعنف، إذ كانت هذه القشة الأخيرة، لم تكن الشمس قد أشرقت بعد حين حمل الكاتب الكبير مصباحاً كشافاً وغادر «ياسنايا بوليانا» لأخر مرة برفقة طبيبه «ماكوفسكي»، وهو مؤمن أيضاً بمبادئ تولستوي، وبعد رحلة شاقة استمرت على مدى ست وعشرين ساعة، وصلا إلى «شار مار دينو»؛ حيث كانت تقيم أخته، وهي راهبة، وقد قرر أن يقيم بقية حياته هناك في كوخ طيني مستأجر؛ غير أن ابنته ساتسا المؤمنة بمبادئه ما لبثت أن لحقت به في اليوم التالي، وأقنعت، بالتعاون مع الدكتور ماكوفسكي، بأن عليه أن يهرب إلى القوقاز. غادرت المجموعة الصغيرة في الحادي والثلاثين من أكتوبر تشرين الأول في عربة قطار من الدرجة الثانية، وكانوا يتناغون تذاكر القطار من محطة إلى محطة من باب التضييل، لكي يتجنبوا ملاحقتهم.

غير أن الحمى التي كان يعاني منها لإزدادات حدة، وأخذت تعثره ارتعاشات. وحين وصلا إلى «أستابوفو» احتد مرضه بحيث أنه لم يعد قادراً على مواصلة السفر. لذا جهّزت له غرفة في بيت مدير المحطة. وهنا أخذ تولستوي يعاني من الحمى، والتهديان، والتشنجات، وفقدان الوعي، بالإضافة إلى آلام حارقة. وطنين في الأذنين، والتوهم، مع صعوبة في التنفس، وزيادة النبض وعدم انتظامه، وعطش مستمر، وتسمك في اللسان، وتوهان للذاكرة وفقدان لها.

وفي خلال أيامه الأخيرة، كان يعلن باستمرار بأنه كتب شيئاً جديداً، ويطلب إملاء ما كتبه من دون أن يتفوه بعد ذلك بأي كلمة، أو ينطق بكلمات مختلفة غير مفهومة. ثم يأمر ساشا بأن تقرأ له ما قاله. وقد استشاط غيظاً في إحدى المرات، فأخذ يصارعها وهو يصيح: «تركيني! كيف تجرّنين على تقبيدي! أتركيني».

كان تشخيص ماكوفيتسي هو إصابته بنزلة رئوية. وصلت سونيا إلى «أستابوفو» في الثاني من تشرين الثاني (نوفمبر)، غير أنهم منعوها من دخول منزل مدير المحطة، فأقامت في عربة قطار قريبة. وقد قررت دفع

مبلغ خمسة آلاف روبل لإرسال مراقب شخصي لتولستوي، لملاحظته إن تماثل للشفاء، وقرر الهرب إلى خارج روسيا.

غير أن حالته تفاقمت، وأخذ يعاني من صعوبة متزايدة في التنفس، محدثاً أصوات صفير مخيفة. وفي لحظة صفاء ذهني أخيرة، قال لبناته: «أنصحكن بأن تذكرن أن هنالك الكثيرين على وجه الأرض إلى جانب ليو نيقولايفتش». ومات بسبب انقطاع النفس في السابع من تشرين الثاني (نوفمبر) 1915.

تقول الكاتبة: إنها انتهزت فرصة مرورها في حديقة ناسيانا بولانيا، لتبحث عن عشبة تعرف باسم «البنج»، وهو نبات ذو خصائص مخدرة وسامة، موجود في أوراسيا (منطقة أوروبا - آسيا). تحتوي هذه العشبة على مادة «الأثروبين» السامة شبه القلوية، وهي ترتبط بجميع الأعراض التي عانى منها تولستوي، بما فيه الحمى، والعطاش الشديد، والهذيان، والتوهم، والتوهان، ونسارع النفس، والتشنجات، وصعوبة التنفس، والاستعداد للمراك، والتشوش، وعدم القدرة على الكلام، وفقدان الذاكرة، واضطراب في الرؤية، وفشل في التنفس، وتوقف وظائف القلب والرئتين. ومن المظاهر المميزة للتسمم بالأثروبين، أنه يؤدي إلى توسيع بؤبؤ العينين والحساسية من الضوء. وفي هذا النطاق يذكر شيرتكوف في مذكراته ملاحظة ملفتة، وهي أن تولستوي ظل يظهر دلائل الوعي - مما أدهش أطباءه - إذ كان يحول عينيه عن الضوء الذي كان يشع على عينيه مباشرة.

وتضيف الكاتبة أنه يمكن لأي شخص أن يضع عشبة «البنج» خفية في الشاي الذي سيشربه تولستوي (وهو عادة يكثر من تناول الشاي)؛ ربما تشير تكوف بالاتفاق مع الطبيب ماكوفيتسكي؛ فلديهما، كمتعصين للمبادئ التي تبناها تولستوي، الدافع الكافي؛ إذ ماذا يحدث إن ندم الكاتب، وبذل وصيته من جديد؟! ماذا إن أدى به الخوف والضعف إلى نقص مبادئه التولستوية التي تبناها؟!.

أما سونيا، فهي بالإضافة إلى أنها تملك الدافع، فإن من المعروف عنها أنها كانت مهتمة بالسُموم. وقد كتبت في مذكراتها في عام (1910): «راجعت كتاب «فلورتسكي» الطبي لمعرفة تأثيرات التسمم بالمخدر، فهو يحدث الهيجان أولاً، ثم يتلوّه التعاس، ولا ترياق له. ثم هنالك أبناء تولستوي؛ إذ إن الأبناء الذكور كانوا

ينحازون إلى أهمهم في نزاعها مع أبيهم؛ بينما كانت تنحاز بناته إليه. وكان الأبناء يفتقرون إلى المال، ولذلك وقفوا إلى جانب أمهم. وقد تفاخرت سونيا، بأنه حتى لو كتب تولستوي وصيته الأسرية، فإنها وأبناءه الذكور سيرمونها في سلة المهملات، وقالت: «سُتثبت بأن قدراته العقلية أصبحت واهنة في أواخر حياته، وبعد أن أصيب بسكتات دماغية متتالية. سُتثبت بأنه أُجبر على كتابة تلك الوصية في لحظة ضعف عقلي».

تسائل الكاتبة فيما إن كانت سونيا قد استخدمت الأترويين لتحفيز تأثيرات السكتة الدماغية من دون أن تسبب بقتل زوجها؛ بل كان هدفها هو توفير مسوغات لإبطال مفعول وصيته. غير أنه في خضم حالة الهذيان التي أصيب بها، الناتجة عن الأترويين، أقدم تولستوي على الفرار من الإقطاع بطريقة غريبة وقاتلة.

تقول إلف باوتمان في ختام مقالها: إن سونيا التي منحها القيصصر راتباً تقاعدياً بعد موت تولستوي، دخلت في نزاع مع ساشا وشير تكوف بشأن حقوق النشر. غير أن الأحداث وقعت في وحبها بما هي ذلك بدء الحرب العالمية الأولى في عام 1914، وقيام الثورة البلشفية في عام 1916. وفي النهاية، تصالحت سونيا وابنتها ساشا خلال فترة المجاعة في روسيا بين عامي 1918 - 1919. وتذكر ساشا فيما بعد بأن أمها غدت لا تكثر بالعمال وحياة الرفاهية والأشياء التي كانت تحبها بشدة من قبل. وعلى فراش موتها، رددت سونيا باعتراف غريب؛ حيث قالت لساشا، وهي تنفس بصعوبة وسط نوبات سعال شديد: «أريد أن أقول لك بأنني أعرف بأنني تسببت بموت أبيك».

هل كان هذا اعترافاً منها بأنها دست السم له فعلاً، أم أن سلوكها معه ضايقه إلى درجة أدت به إلى الموت؟! سؤال قد يكون من المستحيل التوصل إلى جواب له، بعد مرور قرن كامل على وفاة هذا العملاق الكبير.

تقول إلف باوتمان: إنها حين قالت لأستاذتها في الجامعة بأنها تعدّ بحثاً تستقصي من خلاله فيما إن كان تولستوي قد مات مسموماً، ضحكت أستاذتها وقالت: «ولكنه كان في الثانية والثمانين من عمره وسبق أن أصيب بسكتة دماغية». فأجابتها: «فهذا بالذات هو ما يجعلها الجريمة الكاملة التي لا تثير أية شكوك».

متابعات ثقافيت

ترجمة وإعداد: هدى انتيبا

رحلة اقاصي العراق

الجميع يصف مشون عادوس بأنه جندي يشبه أقرانه القادمين من بلاد العم سام إلى العراق.. لا تبلى عليه مظاهر الطولة ولا السوء، لكن الممرص في القاعدة الأمريكية؛ حيث وصل جثمانه، رآه بمطار آخر يوم المسافر من حزيران 2007. وقد وصفه على الشكل التالي: «رأيت عينيه غائرتين في مكانهما، والدم يحرج من أنفيه، وفي الطرف الأيمن من رأسه كان الجرح يتزف بشدة من ثقب بحجم قطعة القود». قرأ الصايط الأمريكي «والف» هذا التقرير وأمثاله عشرات المرات خلال الأشهر التي أمضاها في العراق، ليتابع مع قارئ رواية «جنود صفار» يوميات الفرقة الثانية للقوج 16 من مشاة البحرية الأمريكية المرابطة في ضواحي بغداد. ألف هذه الرواية الصحفي «جيفيد فينكل» ويعمل مراسلاً للواشنطن بوست. ونشرت في الولايات المتحدة الأمريكية منتصف العام... يصور «فينكل» فيها عشرات من تلك القوات الأمريكية على غرار الكولونيل «والف» المؤمن بعنالة مهامه، وزميله «برنت»، ويشغل منصب مساعد ونائب قائد الفرقة المذكورة، إضافة إلى الشرطي العراقي «قاسم»، الذي يتهندد الموت لتعاونه مع قوات الاحتلال إلى جانب حفنة من الجيود الشبان الذين لا تتجاوز أعمار كل فرد فيهم العشرين، جاؤوا إلى العراق من دون أن يدركوا لمأذله لكنهم ينفنون الأوامر. تستمر رواية «جنود صفار» في سرد يوميات تلك العناصر المقاتلة التي تنتهي شكل عام بفقد ساق أحدهم، أو قطع يد جندي ثانه أو حتى بتر أوصال ثالث؛ هكذا بساطة نتيجة انفجار عبوة ناسفة أو... وذلك رغم القمصان الواقية من الرصاص.

على هامش متاعه بوش الابن تصريحاته الكاذبة التي لم تعد تطمئن أحداً، باستثناء الزائف الذي يعرف أنه سيمود سالماً، بينما سيقتل العشرات من هؤلاء الجنود المتطوعين في غالبيتهم؛ فلكل جندي يقول الكاتب أطلقت رصاصة، والأمر أصبح مرهوناً بالزمن؛ زمس ارتداد تلك الرصاصة إلى صدره... وتأتي رواية فينكل؛ لتصب في سلسلة روايات حربية، تناولت حروب فيتنام والكوريتين وماليناس. بعد أن أعيد طبع «يا لسفالة الموت» ونشرت عام 1977 للكاتب الأمريكي هاينكل هير، لتحط في الأسواق ثانية بعد مرور 44 سنة على صدورها لأول مرة.

العالم على طريقة «سميث»

أدرج «ألكسندر ماركول سميث» في قائمة كتاب الرواية البوليسية عن طريق الخطأ، منذ الشهرة التي عرفتها بطلته همارامو تسوي في أنحاء العالم. هومامام راسو تسوي صاحبة الوكالة رقم 1 لمفتشات الشرطة في تونسينا ترجمت تحقيقاتها إلى 36 لغة، وحملت للاديب ماركول سميث المجد. والمفتشة راسو كما يدعيها لا تهتم بالتحقيق في الجرائم بقدر ما تطارد المنحرفين والمشائش ومتجاري الفولن. وفي روايته الأحدث «الحقيقة وأوراق الشاي» تصبح مهمة همارامو البحث في أسباب القتل المتكرر لعريق «غابورون» لكرة القدم. ليرسم «ألكسندر سميث» من خلال هذا التحقيق بورترية: القارة السمراء الغارقة في برائن تطور تكنولوجيا مدمر. وهماركول سميث أستاذ في الحقوق ولد في زمبابوي ويلبس في جامعة «أدنبرة» ينتقد من خلال هذه الرواية القضاء البريطاني وتقاليد أسلوبه الساخر. كذلك الأمر بالنسبة لروايته «العالم على طريقة بيرتي» ونشرتها دار الجيب أواخر تموز الماضي، وتحتوي على قصص تجري في مبنى يسكنه برجوازي في أفنبرة على خلفية اختطاف كلب أحد السكان ومآسي طفل يتنوق أنواع العذاب على يد والدته.. رغم أنها تبدو حكايات مألوفة، إلا أنها تخفي دروساً أخلاقية يرغب «ألكسندر» في إيصالها للقارئ.

بالغة الهوى «شيمر»...

ارتبط مصير «شيم شونغ» إحدى أجمل بنات الهوى منتصف القرن التاسع عشر على سواحل بحر الصين، بمسيرة المنطقة التي تعرف اليوم بشبه الجزيرة الكورية، لتقوم «شيم» بتسلق سلال السلطنة، محترقة أقدم مهنة في العالم. تسافر «شونغ» أسوة بعوليس من جزيرة إلى أخرى مرتحلة فوق مراكب سياسية، تتخبط المنطقة في خضم أمواجها، لتسطر ملاحم

هيام وعشق، ارتبطت بالمؤامرات والدسائس التي تهب سواحل البحر المذكور. كتب تلك الملحمة الشعرية التي تجاوزت عشرة آلاف بيت من القصيد الشاعر الكوري «هوان سوك يونغ»، وقام بترجمة أبياتها إلى اللغة الفرنسية «سوي ميكينغ» و«جان نويل جوتيت»، وصدرت عن دار زولما مطلع تموز 2010...

مذكرات «بهنر رينك» الأرجنتينية

إنها شاعرة الأرجنتين الأكثر شهرة في الغرب رغم حياتها القصيرة نسبياً، لا تزال «ألجندرة بيزرنيك» (1939 - 1972) تشغل مكانة الصدارة في الحياة الأدبية الأرجنتينية؛ فهي «دار «بييريك» الإسبانية الفرنسية تنشر مذكرات الشاعرة الأرجنتينية، وعرفتها الأوساط الأدبية الأوروبية في الستينيات من القرن الماضي، حين كانت تقيم صداقات مع أدباء إسباني ومكسيكيين وفرنسيين استوطنوا باريس؛ أمثال: «أوكتابو ناري»، و«نوليو كورتازار»، و«أنريه دو مندبارغ»، و«هنري ميشو»، و«إيف بونور». ولأنها كانت شديدة الإعجاب بالأدبية البريطانية «وولفس»، ألفت «ألجندرة» أسوة بـ «فوجينيا» على الانتحار، ولم تتجاوز 36 عاماً تأثرت فصالها بكل من «دونوسيسكي» و«جيمس جويس» و«لوي مورغنز» وظهر هذا التأثير من خلال تصوفها؛ ألم يكتب «أوكتابو» مقلمة مجموعتها الشعرية: «شجرة ديانا» عام 1962 قائلاً: «قف الشجرة أمام الشمس، لتعكس أشعتها في محرق يدعى القصيدة»؛ عانت الشاعرة الأرجنتينية من الوحدة والعراق المرصي الذي لم تستطع الشفاء منه على غرار بطلة «الليالي البيضاء» لدونوسيسكي؛ حيث وضعت حداً لحياتها، لتسبطر المخاوف الوجودية على كتاباتها الشرية والشعرية.. حتى إن «مذكراتها» غير المكتملة (لأنها لم تضع نهاية لها) لا تزال تلقي ظلالاً على شعرها المتمرد تارة والمستكين تارة أخرى، والشبيه بمسيرتها المتأرجحة بين الحنين إلى الوطن الأرجنتيني، وبين العنفي في باريس؛ حيث الأضواء والشهرة والمجد.

حالة الدكتور نيسه

يعمل «لويس ألفريدو غارسيا رورا» مدرساً للعلوم التنفسية في جامعة الريودي جينيرو، وإضافة إلى تشغاله بتأليف الكتب الفلسفية؛ تصرف قبل سنوات معدودة لكتابة الرواية البوليسية البرازيلية ذات التحليلات النفسية، وهو أسلوب حديث في كتابة الرواية في أمريكا اللاتينية. هاهي روايته الجديدة «حالة الدكتور نيسه» تحط في واجهات المكتبات لترجم إلى لغات عدة؛ يسلط موضوعها الأضواء على «التحرش النفسي» لطبيب يعالج أحد المرضى

بطريقة التحليل النفسي؛ بحيث تتداخل تعكاسات مرايا الحوار مع الأحداث والجريمة التي تظل غامضة حتى الصفحة الأخيرة في هذا العمل الأدبي؛ فمفتش الشرطة المدعو «السينوز» يكاد يفقد مركزه أمام تشابك الأحداث في «حالة الدكتور نيس»، ليصل إلى نتيجة مفادها «إننا جميعاً نحمل الدكتور جيكل ومستر هايد» في أعماقنا؛ لا بل كل إنسان على وجه المعمورة يؤدي هذا الدور المزدوج في مرحلة ما من حياته. هذا ما يشرحه «السينوز» لمساعدته مع تصعيد التشويق وتعقيد الحبكة؛ بحيث يجد المفتش صعوبة في اكتشاف من قتل من؟ هل هو الطبيب المعالج الذي أجهز على مريضه بسلاح التحليل النفسي أم العكس؟ وقد استوحى الأديب الفيلسوف البرازيلي «فارسيا روزا» موضوع روايته تلك من قصة «روبير لوي ستيفنسون» المعروفة «دكتور جيكل ومستر هايد» لتلقي أضواء جديدة على علاقة الأطباء بمرضاهم.

نيويورك في الحولاء...

ليست تلك هي المرة الأولى التي يروي فيها الأمريكي «دموند وايت» حياته بالجمع دون المفرد؛ فمن خلال رواياته ومسرحياته وأعماله النقدية كان «وايت» دائم الالتفات إلى الوراثة إلى الماضي.. وهاهو ينشر قبل أيام «سيرته الذاتية» التي تختلف كلياً عن «حيواتي» وصدرت قبل أربع سنوات من الآن. تناولت «حيواتي» عند دار بلون عشقه لحبة من النساء الشهيرات، وترحاله إلى فرنسا وإيطاليا وإسبانيا مواطنه البديلة، وصولاً إلى ممارسته لأعمال لا تمت إلى الأدب بصلة.. واليوم يتوقف في سيرته التي دعاها «مدينة الرجال» إشارة إلى نيويورك، ليعري الحياة في تلك الحاضرة المدمجة بالوحشية والتناقض والسخرية، من خلال علاقاته مع كل من «تابوكوف» و«ميشيل فوكو» و«سوزان سونتاج» و«بوب ويلسون» و«جيمس ميريل» و«ريتشارد هوردا» و«جان موريس» و«إيليان هيلمان»...

انتقل «وايت» إلى نيويورك في الستينيات من القرن الماضي، ليعاصر المتغيرات التي شهدتها نيويورك على امتداد عقدين من الزمن، حتى مطلع التسعينيات، ولتحدث عنها بلسان جيل من الكتاب دعي بالطليعة، واحترف الشكلاية الأمريكية الحديثة و...

بعيداً عن العالم...

لأن قصة هذه الرواية الكندية رومانسية وشاعرية، استولت عليها هوليوود لتحولها إلى فيلم سينمائي، سيحط في الصالات العام القادم. إنها مغامرة مرافقين: الفتاة بيضاء البشرة،

والشاب ينحدر من سلالة الهندو الحمر. تدفعهما الأقدار، خلال صيف هندي حار، للوقوع في شباك الحب وذلك عام 1973...

في ذلك الصيف، قرر «ريمون» الاحتفال بتخرجه من الثانوية مع بلوغه سن 18 عاماً. يعمل الشاب ليحصل على مصروفه ومصروف صديقه «أليس» الذي يرفض والدعا خروجها مع هذا الشاب. يهدد عم الفتاة «ريمون» بشكل مباشر ليدعها وشأنها، ويبحث عن شابة من وسطه، علماً أن العم ينتمي إلى شرطة البلدة الكندية. ولأنه يقيم مع جدته إثر وفاة والديه، تنلغ المظاهرات الهندية في المنطقة، ليجد «ريمون» نفسه محاصراً في ركن يضيق به يوماً. تسمى «أليس» مع بلوغها سن 17 إلى الابتعاد عن حبيبها، فتقرر السفر إلى منطقة أخرى، لتتابع حياتها بمفردها، بعد أن عجزت عن مواجهة والدتها وعمها، ومجتمع بلدة مدججة بالتمييز العنصري. ليصل الروائي الكندي «ديفيد برغن» إلى نتيجة مفادها أن الحب مدان؛ لا بل هو مصدر التوترات في مجتمعات مغلقة وقاسية أسوة بالمساخ الشديد البرودة للبلدة، لتسجل روايته بعيداً عن العالم، أعلى أرقام بيع في كندا وأمريكا الشمالية اليوم.

معجم عشاق الاستكشاف

هو معجم فريد من نوعه، كتبه المؤلف والمؤرخ الفرنسي «ميشيل لوبري»، عنوانه «عشاق الاستكشاف»، ضمنه الأديب حبه للرحلات والاستكشافات الأدبية والأثرية والعلمية. يتوقف كل حرف من حروفه عند قامات أمثال الكاتب: «يقولاً بوفيه» أو «سان بريندان» (484 - 574)، وهو راهب إيرلندي ذهب للبحث عن الجنة المفقودة (في زمبابوي)، إلى جانب فروينسون كروزوييه و«الكسندر سيليكرك» و«بلاك ومورتييمور» و«ميري كينفسلي» و«ستيفنسون» و«ميلفيل» وصولاً إلى «طرزان» و«بوب مودان» مروراً برهبان طريق التوابل كالأب فرينال الذين نقلوا تلك النفاس إلى القارة العجوز.. و«لوبري» من المعجبين بالمستكشف الرحالة «كارل بودمير». ويزدحم المعجم بعشرات الأسماء التي تركت بصمات عميقة في تاريخ الرحلات والجغرافيا والاستكشاف حتى الأثار..

الغرق

إنه غرق يضرب مدينة، وحياة زوجية، ومجموعة من الأفراد في منطقة تتعرض لأزمات تفوق احتمالها؛ ففي رواية «إيزابيل غاربا» وهي رواية بلجيكية، وعنوانها «الغرق»، يعاني الأبطال أسوة بمعاناة بيتهم من عناصر طبيعية قاسية. في «شارل روا» مسقط رأس الروائية، يعيش السكان على أنين آلات مصانعهم وورشات عملهم الصدى على وقع أمطار وسيول لا

تقطع. يحاول البطل «بليز» الخروج من مشكلة بطالة موسمية تهز أركان حياته الزوجية حين تأتي الفرصة ليعمل ويخرج من ضائقته، يجد نفسه أمام جريمة لم يرتكبها، حين تقتل المرأة التي كانت ستوقع عقد عمله، يواجه في مسرح الجريمة حفيدها، فيأخذها وهينة من دون أن يدري أنه وقع في ورطة لا مخرج منها، بينما زوجته «ميريل» تعمل في سوبر ماركت لإطعام أولادها، ومتفهما الوحيد جهاز التلفاز الذي تحلم من خلاله بحياة أفضل فوق شواطئ الرمل الناعمة، برققة أطفالها المحرومين من كل شيء. يفرق الزوج في مشاكل لا طاقة له على حلها، وتسبح الزوجة في حلم يؤدي إلى غرقها في علاقة مع جارهما طالب الطب المحروم من العاطفة، ويجد الفرصة سانحة للخروج من روتين حياته الدراسية. لينفق «بليز» في الكحول، وتغرق «ميريل» في المهر، وتغرق البلدة الصناعية في السيول الموحشة.

غداً أدخل سن العشرين...

بعد أن حصد جائزة «رينودو» لعام 2006 تويجاً لروايته «مذكرات»، يعود الأديب الفرنسي - كوفولي «الآن مايكو» الأسمر الشرة إلى مراحل طفولته، في أحدث أعماله «غداً أدخل سن العشرين»، وصدرت 19 آب عند دار غاليمار الباريسية تسلط الرواية الأضواء على مدينة «بوات نوار» (الكونغو)، عندما كان الروائي في العاشرة من عمره، يعيش قرب والدته «بولين» بائعة الخضار، والرجل الذي تزوجته إثر وفاة والده، ويعمل بولياً في أحد فنادق المدينة الضخمة. ينام الأب الجديد يوماً عند «بوليس» وليلة أخرى عند «مارتن» أم أطفاله السبعة، يصاب «ميشيل» الطفل الحدث بهشة وإعجاب بشقيقة صديقه «لونيس»، وتدعى «كارولين» التي ترغب في الزواج وإعجاب طفلين.. ليتعرف القارئ على العم «رونيه» الماركسي الذي يؤمن بالشيوعية، بينما يمارس التحارة على الطريقة الرأسمالية. ويسعى «ميشيل» للتمثل به كذلك نكتشف «يزه» النجار صانع التوليف الماهر و«جنيفيه» صديقة شقيقه من والدته «يايا غاستون» و«مايبل» و«ماكسيميليان» البالغ من العمر ست سنوات.. في عالم «ميشيل» يتصارع البالفون من العمر من أجل حفنة من الفرنكات، أسوة بأبطال فرانس فانون: «المعذبون في الأرض» الذين يدفعهم الرأسماليون إلى الجوع كي يتابعوا العمل في مصانع هؤلاء الجشعين ومزارعهم، ليتهم الجميع «ميشيل» الطفل الذي لم يتجاوز عشر السنوات بإغلاق بطن والدته، كي لا تنجب أطفالاً يصبحون أخوته، مع عودة القارئ برققة هذا البطل إلى الكونغو خلال الستينيات من القرن الماضي. ■

اعبار أدبية

ترجمة وإعداد: نبيل أبو صعب



فلورنس أوبينا تفوز بجائزة جوزيف كيسيل

فازت المراسلة الصحفية فلورنس أوبينا بجائزة جوزيف كيسيل عن كتابها: *quai des quistrecham* الذي صدر في شباط الماضي عن دار أوليفيه. تبلغ قيمة هذه الجائزة 4500 يورو، وتمنح سنوياً لمؤلف عمل أدبي رفيع المستوى مكتوب باللغة الفرنسية (رحلات، سيرة ذاتية، قصة، دراسة). وقد فازت فلورنس أوبينا منذ الجولة الأولى وجرى اختيارها لتخلف إيريك أورسينا الذي فاز بها عام 2009 عن كتابه *مستقبل الماء* (فايار). تتألف لجنة التحكيم التي يترأسها أوليفيه ويبر، من الطاهر بن جلون وميشيل لوري وباتريك رامبو وغيرهم. ويذكر أنها تسلمت في الثلاثين من نيسان الماضي جائزة أميلا - ميكايرو.

فلوران كواو - زوتي يفوز بجائزة أحمو - كوروما لعام 2010

فاز الكاتب والصحفي فلوران تاور زوتي (من بينين) بجائزة أحمو - كوروما عن روايته البوليسية (إذا كانت حظيرة الخروف قدرة فليس للخنزير أن يقول ذلك)، الصادرة عن دار (سيريان أبلیم) من كانون الثاني من هذا العام. تبرز الرواية حشداً من الشخصيات التي تتنافس في طرافتها. رجال بوليس برؤوس صلعا، وينايا ثرثرات، ورجال أعمال مريبون، ومخبر سري مفلس. أسست الجائزة عام 2004، حينما قرر الجناح الأفريقي الذي يقام كل سنة في إطار معرض جنيف الدولي للكتاب والصحافة، إطلاق جائزة أدبية تحمل اسم الروائي الذي توفي في ليون عام 2003. وهي مخصصة لمكافأة عمل أدبي أو دراسة أو قصة خيالية تكون مكرسة لأفريقيا السوداء، وترز الروح الاستقلالية فيه تبعاً للتراث الذي خلفه أحمو كوروما، والجائزة التي منحت لإسترميجاوايو وسعاد بلحداد عام 2004 وتانيلابوني عام 2005 وكوفي تواهيلي عام 2006 وسامي تشاك عام 2007 ونيمرود عام 2008 وكوسي إيفري عام 2009، تمنح لأول مرة لرواية بوليسية.

الجائزة الحادية والأربعون الكبرى لقارئات مجلة ELLE تمنح لغبرونيك أوفالدي وإيريك فوتورينو وجيس كيلرمان

منحت الجائزة الحادية والأربعون الكبرى لقارئات مجلة ELLE - فئة الرواية - في أيار الماضي لغبرونيك أوفالدي عن روايتها: «ما أعرفه في فيرا كانديدا، التي صدرت عن دار أوليفيه مؤخرًا. تبرز الرواية، في أمريكا جنوبية متخيلة، ثلاثة أجيال من النساء يبدون منفورات لقدر واحد: أن يحملن وأن يهجرن من قبل الرجل الذي تسبب بحملهن، بيد أن فيرا كانديدا، الحفيدة الأخيرة، كانت مقتنعة مع ذلك أنها مستطيع كسر هذه الحلقة. أما جائزة «الوثيقة» فقد منحت لرواية (الرجل الذي كان يحبني منبطحاً) لإيريك فوتورينو (غاليمار)، حيث يقدم المدير الحالي لصحفية لوموند وصفاً أدبياً لوالده، بعد انتحاره عام 2008، أخيراً، فإن جائزة القصة البوليسية منحت لكتاب «الوجوه» لجيس كيلرمان (منشورات سوناتين) الذي يواجه صاحب صالة عرض فنية بلوحات غريبة تصور أطفالاً كانوا قبل عدة سنوات ضحايا لقاتل متسلسل غامض.

جائزة IMAGINALES الرواية الفرانكوفونية تسلم إلى جيستين نيوغريه

في إطار فعاليات مهرجان الإيماجينال، نالت جيستين نيوغريه جائزة الرواية الفرانكوفونية عن رواية Chien Heume وهي روايتها الأولى الصادرة عن منشورات Mnemos، كما في كل سنة يقام مهرجان الآداب الخيالية في إينبال من 27 إلى 30 أيار، ويجري فيه تكريم الروائيين الفائزين بجوائزه التي أعلنت نتائجها في بداية الشهر. وقد رُحِبَ النقد بالرواية الأولى لجيستين نيوغريه التي تروي قصة فتاة أجنبية تبحث عن هويتها؛ أما جيليت ماريليه، فقد نالت جائزة الرواية الأجنبية عن عملها «شقيقة طيور البجع» (منشورات تالانت)، وذهبت جائزة الشبيبة إلى كتاب «الأشياء الضائعة» لجون كونولي (آرشيبال)؛ في حين إن جائزة الرسوم سلمت إلى آلان برون عن رسومه لكتاب ELANTRIS لبراندون ساندرو (أورييت)، كما منحت جائزة القصة القصيرة لرومان ليكازو عن قصته (الكفرة السبعة الآخرون) في مجموعته (ورثة هوميروس) (أرجيموس). كما منحت جائزة اللجنة الخاصة لفلورنس مانيان مؤلفة كتاب: CONFES AUX QUANTSE VENTS.

جائزة نيكولا بوفيه تمنح لكولن ثيرون

منحت جائزة نيكولا بوفيه في دورتها الرابعة للريطاسي كولن ثيرون عن روايته: «في سيبيريا» EN SIBERIE التي صدرت هذا العام عن دار HOEBEKE وهذه الجائزة التي أنشأتها جمعية (المسافرون المدعوون) بالاشتراك مع الإدارة العامة للطيران المدني (DGAC) تمنح كل سنة لعمل يشجع، وفقاً لتراث نيكولا بوفيه، روح السفر والرغبة في المختلف. وقد حلف ثيرون في هذه الجائزة لييف جوريس التي فازت السنة الماضية بالجائزة عن كتابها: السفوح العالية LE HAUTS - PLAIEAUX (آلت - سيد). تندرج أفكار ثيرون، الذي اشتهر خاصة بكتاباتهِ عن العالم السوفييتي في سنوات الثمانينيات والتسعينيات، في إطار موضوعه المهرجان البريتوني لهذا العام: «مناطق التصدع: روسيا، هايتي، أفريقيا، فرنسا، ما الذي يستطيعه الأدب في فوضى العالم؟». هذا الكاتب الذي يعترف بحبه للاطلاع على عوالم يجدها جيله مهددة: الصين، روسيا، العالم الإسلامي صنفته صحيفة التايمز اللندنية مؤخراً على أنه واحد من أفضل خمسين كاتباً إنكليزياً في مرحلة ما بعد الحرب.

جائزة بيلياس تمنح لرواية الحياة المزدوجة لانا سونغ للروائية مينه تران هيو.

دأبت جائزة بيلياس منذ عام 1997 على تكريم عمل مكرس للموسيقا. وقد اختارت لجنة التحكيم المؤلفة من علماء في الموسيقا وكتاب، أن تكرم هذه السنة الكاتبة مينه تران هيو عن روايتها الحياة المزدوجة لآناسونغ (أكت - سيد). نشرت المؤلفة التي ولدت عام 1979، رواية (الأميرة والصيد) (أكت - سيد عام 2007) ومجموعة حكايات وأساطير من الفيتنام. رواية (البحرة التي ولدت في ليلة واحدة) (بابل 2008)، وقد خلفت في الجائزة جان - إيف تاديه وكتابه (الحلم الموسيقي:

كلود ديبيسي) (منشورات غاليمار).

جائزة فاليري تمنح لكلوي كورمان

فازت كلوي كورمان بجائزة فاليري لارو عن روايتها الأولى (الرجال - الألوان) الصادرة عن دار سوي، وهي تخلف في نيل هذه الحائزة ميشيل لافون الذي فاز بها عام 2009 عن رواية (حياة ليبير مينار).

تخلف الصحراء لا يرى المرء شيئاً من المشهد نقرأ هذه الجملة لكلوي كورمان، ولا ريب في أن الرحالة المتعدد اللغات وناشر الأعمال الأجنبية فاليري لارو، كان سيعجب كم دون ريب بلون العمل الأدبي الأول لهذه الروائية الشابة، الذي تجري أحداثه في المنطقة الحدودية بين الولايات المتحدة والمكسيك.

أعلنت دار نشر سوي أنها حصلت على الحقوق العالمية لنشر مجموعة من قصائد وملاحظات ورسائل غير منشورة لمارلين مونرو

وقد أعلن مدير الدار أن هذه المغامرة كانت نتيجة لمصادفات الحياة، فقد أقيمت علاقة مع شخص من ورثة مونرو في خريف 2008 ودُفعت إلى نيويورك، ونجحت في الحصول على ثقة مالكي الحقوق، وكانت آناستربرغ أرملة المدير الأشهر (لاكتوز ستديو) لي ستراسبرغ، الوريث الوصي الشرعي، الممثلة الأمريكية (1926 - 1962)، هي التي عهدت بمهمة نشر هذه النصوص وغالبيتها مخطوطات، لبرنار كومان، وستانلي بيشنثال صديق العائلة، وسيضم الكتاب 250 صفحة،

ويتضمن صوراً للنصوص المكتوبة بخط الممثلة، وسيقسم إلى مراحل زمنية، تبدأ كل مرحلة بنص يضع النصوص في إطارها التاريخي. سيصدر الكتاب في تشرين الأول من هذا العام، وسيصدر في بلدان أخرى، منها ألمانيا وإسبانيا وإيطاليا والولايات المتحدة.

باتريك موديانو يفوز بالجائزة العالمية لمؤسسة سيمون وسينوديل ديكا

أعلن معهد فرنسا أن جائزة مؤسسة سيمون وسينوديل ديكا، وهي الجائزة الأدبية الأكبر مالياً في العالم بعد جائزة نوبل (300 ألف يورو، قد فتحت لباتريك موديانو، مؤلف رواية الأفق L'horizon (غاليما). وقد تسلمت الجائزة في حفل توزيع الجوائز الكبرى لمؤسسات معهد فرنسا الذي جرى في التاسع من حزيران الماضي، تحت قبة المعهد. ولجنة التحكيم المؤلفة من أعضاء من الأكاديمية الفرنسية، وأكاديمية العلوم، وأكاديمية العلوم الاجتماعية والسياسية وأكاديمية النحت والفنون الجميلة، تكافئ، بمنحه هذه الحائزة، مسيرة أدبية تمتد لأكثر من أربعين عاماً، وإبداعاً يزيد على خمس وثلاثين رواية وقصة وسيناريو وكتاباً للأطفال. وهذه الجائزة التي تمنحها مؤسسة سيمون وسينوديل ديكا - معهد فرنسا، تتوج كل عام عملاً يشكل رسالة ذات نزعة إنسانية متحضرة. وقد خلف باتريك موديانو في نيله هذه الجائزة ميلان كوندورا الذي فاز بها عام 2009، وقد اعترف في حوار مع السكرتيرة الدائمة للأكاديمية الفرنسية هيلين كارير دينكوس قائلاً: «مع هذه الجائزة، تكون لدي الانطباع نفسه الذي أحسست به عندما بدأت الكتابة، الانطباع بأنني دخلت إلى عالم ما برفقة أشخاص أنا معجب بهم مثل بورغيس. وما يثيرني في هذه الجائزة هو أنها لا تنطبق على أي شيء».

جائزة Impact تمنح لجيربراند باكر

منحت الجائزة الثالثة الأصخم في العالم impact لجيربراند باكر عن روايته The Twin التي صدرت عن دار فينتاج (لم تترجم بعد إلى الفرنسية)، تخصص جائزة impac'liHerary Award التي أقرها عام 1996 مجلس مدينة دبلن لعمل إبداعي منشور بالانكليزية (لغة أصلية أو مترجم إليها) في السنة التي تسبق منحها. وقد قامت 163 مكتبة عامة من مختلف أنحاء العالم بإعداد قائمة من 156 عنواناً.

وقد تقدم الفائز بالجائزة على ميريل باريري التي تم ترشيحها عن ترجمتها الانكليزية لرواية (فخامة القفد)، ونال مكافأة قدرها مئة ألف يورو. ويذكر أن الرواية الأولى للفائز بالجائزة - هناك في الأعلى كل شيء هادئ - التي نشرتها في العام الماضي دار غاليمار قد فازت بجائزة initiales لعام 2010.

جائزة مارسيل بانويل لدورتها العاشرة تمنح ليونيل ديروا

بمناسبة الذكرى العاشرة لتأسيس جائزة مارسيل بانويل البالغة ثلاثة آلاف يورو، فاز ليونيل ديروا بالجائزة في 14 حزيران الماضي عن رواية (الحزن le chagrin) الصادرة عن دار فايار، ويتحدث فيها عن طفولة وحياة منذ الاحتلال الألماني لفرنسا وحتى الوقت الراهن. حين أنشأت فلوريز غريمو ابنة لوسيان غريمو الجائزة عام 2000 بمناسبة مهرجان (أرض الطفولة) في أوباني، تمتت الاحتفاء بكتاب يكون مكرساً للذكريات الطفولة. وقد احتارت لجنة التحكيم التي يرأسها جاكولين بانويل أرملة الكاتب والصحافي داسيل بيكولي، كتاب ليونيل ديروا من بين أربعة منافسين هم: أن كريير وكتنها (حلم آخر un reve plus) (دي فالوا) وجان - لوي إيير وكتبه (الصامتون les taiseux) (غاليمار) وماري لوغال عن (peine du minuisier) (مينوس)، ومارياسيز عن (شطابا الطفولة) (آليا).

جائزة Cevennes للرواية الأدبية تمنح لدانييل كيلمان Dariel Kehlmann

منحت جائزة cevennes للرواية الأوروبية لدانييل كيلمان عن روايته (مجد gloire) المؤلفة من تسع حكايات، وترجمته عن الألمانية جيلبيست أوبير (أكت - سيد)، وقد اختيرت رواية الكاتب الألماني من بين عشر روايات أوروبية، من قبل مكاتب مستقلة في مونتراي وبوردو وطولوز، وترأسها مكتبة سورايب. تضم لجنة التحكيم نخبة من الأدباء والصحافيين والنقاد من مختلف أنحاء أوروبا، وقد منحت هذه الجائزة في عام 2009 لساندرو فيرنوزيا عن رواية chaos calme.

فرائز - أوليفيه جيسبيير يفوز بجائزة ديمينيل

منحت جائزة آلان ديمينيل في دورتها الرابعة لفرائز - أوليفيه جيسبيير عن روايته (حب كبير جداً) untrés Grand amowt (غاليما) وقد أحدثت هذه الجائزة بمبادرة من رجل الأعمال الفرنسي - السويسري آلان ديمينيل وتبلغ 60 ألف يورو، وتخصص لكتاب باللغة الفرنسية (رواية - قصة، سيرة ذاتية - مقالة - وثيقة) يصدر بين الأول من كانون الثاني والعاشر من حزيران. وتتألف لجنة التحكيم من عدد من الكتاب والنقاد والمخرجين السينمائيين. وقد خلف فرائز شارل وانتزيغ الذي فاز بها في العام الماضي عن كتاب encyclopedie capricie?? Du tout et du rien (غراسيه).

74900 يورو ثمناً لمخطوطة لسانت إيكزوبيري:

في حين أعلن عن اكتشاف أربع صور غير منشورة لسانت - إيكزوبيري، فقد بيعت المخطوطة الأصلية للمصوّل الأخيرة من رواية القبطان الحربي، بمبلغ 74900 يورو في أحد المراتب. وتنظم المخطوطة 15 صفحة كتبت ما بين 1939 - 1940 وقد طُرحت للبيع في المزاد ذاته حوالي عشر رسائل ومقالات علمية للكاتب وقد وصل ثمن المجموع إلى 180 ألف يورو. ويكتشف المرء عبر هذه المخطوطة الطريقة التي كان يعمل بها سانت - إيكزوبيري: فقد كان يكتب ثم يعيد دون انقطاع كتابة المقطع ذاته حتى يصل إلى الصياغة الأخيرة. وتمثل هذه الصفحات مقاطع هامة من نهاية رواية القبطان الحربي، ومقاطع أخرى ستوضع في نهاية رواية «القلعة»، وقد تبين أن سانت - إيكزوبيري كان يكتب الروايتين في الوقت ذاته.

كامبريدج تطلق مكتبتها الرقمية للقرن الحادي والعشرين:

أعلنت مكتبة جامعة كامبريدج مؤخراً أنها تنوي تحويل آلاف الكتب النادرة والمخطوطات الموجودة ضمن مقتنياتها إلى كتب رقمية، بقصد إنشاء مكتبة رقمية للقرن الحادي والعشرين، وباتت هذه العملية ممكنة بفضل منحة قيمتها 1.5 مليون

جنيه استرليني، قدمها رجل الأعمال السابق ليونارد بولونسكي مكرسة على الأخص للأعمال العلمية والدينية، وستكون الملاحظات الخطية لينوتن، ونسخة من انجيل غوتنبرغ التي تعود لعام 1455 من بينها. وبحسب أمينة مكتبة المؤسسة البريطانية أن جارفيس، فإن الوثائق ستصبح في متناول يد «أي شخص يمتلك خط انترنيت»، ويطمح بولونسكي في الحقيقة إلى إقامة حوار عالمي بين المكتبات والمدرسين والطلبة، ويأمل أن تكون بادرة كامبريدج قلوة لجامعات أخرى في العالم.

جائزة المكتبة الوطنية الفرنسية Bnf تمنح لبير غيوتا

اختارت جائزة المكتبة الوطنية الفرنسية في دورتها الثانية تسويج بير غيوتا مؤلف رواية (قبر لخمسة ألف جندي). وهذه الجائزة التي تبلغ قيمتها 10 آلاف يورو، ويقدمها جان كلود مبي رئيس دائرة المكتبة الوطنية الفرنسية، مخصصة لمكافأة مؤلف باللغة الفرنسية عن مجموع أعماله. ويرى برونوراسين مدير م. وف أن «بير غيوتا واحد من الأصوات الأشد قوة في أدنا، وهو يحول مادة حياته إلى «ملحمة» متوهمة، ويعوص في أعماق الحياة الجسدية والوحشية» في عام 2009 منحت هذه الجائزة إلى فيليب سوكر.

جائزة أستري des astures لأمين معلوف

فاز الكاتب الفرنسي - اللبناني أمين معلوف (61 سنة)، في 9 حزيران بجائزة أمير أستري لعام 2010 للأدب، وهي أرفع مكافأة إسبانية وتبلغ قيمتها 5000 يورو. «إن أعماله المترجمة إلى أكثر من عشرين لغة جعلت منه واحداً من الروائيين المعاصرين الذين احتفوا بعمق شديد بالثقافة المتوسطية، بوصفها فضاء رمزياً للتعايش والتسامح، كما أعلنت اللجنة التحكيمية بصوت واحد، ويقوم بتسليم الجائزة، كل سنة ومنذ 1981 أمير أستري، الرئيس القفخري للمؤسسة، إلى «شخص أو مؤسسة، أو مجموعة في أشخاص الثقافة العالمية». يعيش أمين المولود في بيروت عام 1949 في باريس منذ عام 1976، وقد نال عام 1993 جائزة غونغور عن روايته: (صخرة طانيوس) (غراسيه)، ويحلف في نيل جائزة أمير أستري الكاتب الألباني إسماعيل قدري. بالإضافة إلى المبلغ المالي، يتلقى الفائز في أثناء

الاحتفال الذي سيجري في أوفيدو في تشرين الأول من هذا العام منحوتة من أعمال الفنان جوان ميروو، ونوطة تحمل شعارات المؤسسة.

جائزة لاندبرنو تمنح لكيتيفان دافريشوي:

منحت جائزة لاندبرنو في التاسع من حزيران الماضي لكيتيفان دافريشوي عن رواية: (البحر الأسود) منشورات سابين فيسبير، وقد اختيرت هذه الرواية من بين ست روايات أخرى هي laxor - londres لجاكيتا أليكافا زوفينش (اوليفيه) و qu ai desenfers لأنغريد اسبينه (غاليمار) و HHHhiH للوران دي بيني (غراسيه)، و(لم أرقص منذ زمن طويل) لهينوبوريس (بلوفون)، و(فراء) لآديلائيدي كليرمون تونير (ستوك)، و(الأيام الأخيرة لستيفان رفايع) للوران سيكسيك. (مالا ماريون). وقد منحت هذه الجائزة التي أحدثتها Espaces culturels E lectors إلى ياسمين شار عن (يد الله) عام 2008 وجيروم فيراري عن un dieu un animal (أكت - سيد) عام 2009، وتطمح الجائزة التي تكافئ كاتباً باللغة الفرنسية إلى «تشجيع اكتشاف مواهب جديدة تستطيع تطوير قصة حقيقية قوية برهاناتها وبأصالة أفكارها».

مذكرات مارك توين ستنتشر كاملة:

ترك مارك توين، مبدع الولدين الشقيين توم سوير وهيكلبري فين، خمسة آلاف صفحة من مذكراته مع ملاحظة: لا ينشر أي شيء قبل مئة عام. هذه السيرة الذاتية للكاتب الأمريكي المتوفى في 21 نيسان من عام 1910، ستنتشر كاملة من قبل جامعة بيركلي التي احتفظت بالمخطوطة. فهل لكي يجنب معاصريه هجماته الحادة أم لكي يحافظ على سمعة إيزابيل فان كلين ليون التي أقام معها علاقة غرامية، قرر نشرها بعد مدة طويلة جداً من موته؟! الاحتمالات كثيرة، وبحسب مجلة الكتب الأسبوعية، فإن القراء الفرنسيين ربما سيكتشفون النص لدى دار منشورات تريسترام، ولا بد أن ترجمة هذه السيرة الذاتية الضخمة سيعمد بها لبرنار هوبفر، الذي سبق أن نشرت عام 2008 عند الدار نفسها ترجمات جديدة لتوم سوير وهيكلبري فين.

اديلانيد دي كليرمون تونير تفوز بجائزة فرانسواز ساغان الأولى

منحت الجائزة التي أحدثتها ديينس باولو ويستهدف إحياء لذكرى والدته لاديلانيد دي كليرمون - تونير عن عملها فراء، fourrure (ستوك)، وتهدف الجائزة إلى مكافأة «أجمل رواية في الربيع»، وتضع هدفاً لها كشف موهبة لم تعرف بعد في الجولة الثامنة من التصويت اختارت اللجنة التي تضم أحد عشر عضواً من العاملين في حقول الأدب والصحافة والسينما رواية (الفراء) الصادرة عن دار (ستوك)، وكانت هذه الرواية الأولى للروائية الشابة التي تعمل صحافية في مجلة Doinrdevve قد نالت في 19 أيار الماضي جائزة دار الصحافة في دورتها الأربعين، وقد اختيرت من بين ثلاث مواهب شابة اختيرت لهذه الجائزة هم: في نيللي آلا عن رواية صارخ الليل (غاليما)، وهيغو بوريس: لم أرقص منذ زمن طويل (بلوفون)، اليزي ميريس عن romaim (أليا)، وهناك نسخة شتوية من جائزة ساغان، وتمنح لعمل مسرحي.

جائزة الباب الذهبي تمنح لآليس زينتر Alice zeniter

الجائزة الحديثة الباب الذهبي postdoree التي أطلقتها هذه السنة اللجنة الوطنية للتاريخ والهجرة، منحت في 21 حزيران إلى آليس زينتر عن روايتها Jusque dans Nosbrus (حتى في أحصاننا) وهي تمنح لرواية موضوعها النفي «سواء كان إرادياً أم قسرياً، عاطفياً أم اقتصادياً أو سياسياً».

وتبلغ قيمتها العادية 4 آلاف يورو، ويجب أن تكون القصة مكتوبة بالفرنسية «في سياق النقاشات فرصت هذه الرواية نفسها بجرائها»، يقول محمد القاسمي عند تسليم الجائزة. وهي مكتوبة «كما لو أنها لكلمة». آليس بظلة الرواية، وماد صديقها منذ الطفولة من أصل مالي، يقرران الارتباط أمام القانون لكي يستطيع هذا الأخير الحصول على الجنسية الفرنسية. في خطاب الشكر للجنة، أجرت الروائية الشابة صاحبة الثلاثة والعشرين عاماً على ضرورة إنجاز من دون انتظار، ما يجثم على صدورنا. «منذ أن صدر الكتاب لم تنقطع التعليقات حول صغر عمري. ينبغي على المرأة القيام بما يرغب القيام به بأسرع ما يمكن، ثلاثة وعشرون عاماً، في نهاية الأمر، ربما يكون قد فات الأوان كثيراً» وحول مشاريعها تقول إن لديها مشاريع

كثيرة للعام القادم: نشر مسرحيتين، «يتحدثان عن الحب والحرب» وكتاب رواية نالئة عند دار البية ميشيل، وقد لخصت مجمل عملها بكملة واحدة «السعادة». اللجنة المؤلفة من مهدي شارف، كاتب وسينمائي، أرييت فازج، مؤرخ، مهدي العلوي سينمائي، فلورنس لوران، صاحب مكتبة، البيس مابانكو، كاتب، فاليري ماران لاميسلي، ناقد أدبي في مجلتي لوبوان ومغازين ليتيرير، ليونورا ميانو كاتبة، جاك تويون رئيس مجلس توجه اللجنة، هزيت فالتر لغوية، توجب عليها أن تختار بين ثمان روايات أخرى: العربي لأنطوان أودوار (أوليميه)، قبرطومي لآلان بلوتير (غاليمار)، همسات في بيوغلو لدايفد بوراتاف (غاليمار)، ميساك لديدية داتينيكس (بيران)، البحر الأسود لكيتيفان دافيرشوي (سابين فيستبير)، باتجاه الريح لفواز حسين (نول ليو)، صمت الأرواح لوبلغريدانسودي (أكت - سيد)، حاولي ألا تصبحي مجرورة لعانيسا شنيدر (ستوك)، والساقية لكسيم يتو (ليانالفي).

وفاة حامل جائزة نوبل في الآداب خوزيه ساراماغو

فقدت اللغة البرتغالية حامل جائزة نوبل في الآداب الوحيد في اللغة البرتغالية، الكاتب خوزيه ساراماغو الذي نال جائزة نوبل عام 1998، توفي في الثامن عشر من حزيران عن 87 عاماً في جزيرة لانزاروت الأسبانية (الكناري)؛ حيث يعيش منذ عام 1993 مع زوجته الصحافية بيلار ديل ريو.

ولد ساراماغو في 16 تشرين الثاني من عام 1922 في azinhaga في البرتغال، نشر روايته الأولى - أرض الحظيرة terre du peche عام 1947 لكنه لم يلق الشهرة إلا عام 1982 في الستين من عمره مع نشره لرواية الإله مانشو، وهي رواية تاريخية وترميرية من نوع الحكايات الأخلاقية لعصر الأنوار والأدب الباروكي، تصف مليكة داعرة، في لشبونة القرن الثامن عشر، تبدد ذهب المملكة إرضاءً لمتعتها الخاصة.

بعد تسع سنوات ظهر كتابه أبو الفضائح كلها - L'evangile selon jesus Christ حيث يتصور المؤلف مسيحاً فاقداً ليس فقط لعزيرته مع ماري - مادلين،

لكنه مستخدم من قبل الإله لنشر سلطته على العالم. أثار الكتاب جدلاً واسعاً في البرتغال، فقرر المؤلف الإقامة في جزر الكناري. روايته قبل الأخيرة، رحلة القليل، ظهرت عن دار سوي عام 2009، وكانت ضمن عشرة أعمال مرشحة لنيل جائزة السبعين cevennes. وقد نشرت دار (شيرش - ميدي) دفتره cahies وهو مجموعة من المقالات التي رفضت دار نشر einauch نشرها في إيطاليا لأنها ناقدة جداً لبييرلسكوني رئيس الوزراء الإيطالي. روايته الأخيرة التي صدرت في البرتغال قابيل cain أثار فضيحة هي الأخرى عقب نشرها. ترك حامل جائزة نوبل خلفه حوالي ثلاثين عملاً معظمها روايات، لكنها تضم أيضاً الشعر والمقالات والمسرحيات وكذلك حكايا وقصصاً قصيرة. عضو في الحزب الشيوعي البرتغالي منذ عام 1969، يصف نفسه بأنه ملحد ومتشائم ناقد للاتحاد الأوروبي؛ إذ يعدّه ليبرالياً أكثر مما ينبغي، ولكنه أيضاً رافض للأنظمة الشيوعية - ومنها كوبا - ويعدها ظالمة، وقد انخرط تدريجياً في حركة السبيل الكوني ■

corpsetsavoir أجسد والمعرفت

غاي- بونغ لي

د. د. قاسم المقداد

مقدمة:

لكم أن تُسمّوا عملي هذا بحثاً - إبداعاً كما يقال في الجامعات الكندية؛ أي إنني ابتكرته ليرافق بحثي النظري، الذي يقوم على العناصر الأربعة: الماء والتراب والهواء والنار؛ بوصفها تجربة للمواد الجسدية، وأفكاراً تحرض الأحاسيس والخيال على الرقص [...]

إنه بحث يسعى إلى معرفة الحركة، انطلاقاً مما يحسه الجسد حينما يلامس المادة. وهو مشروع انطلق من سؤال حول طبيعة العرض الراقص. المشاهد ينظر، والراقصون موضوع النظر؛ أي إنّ النظر هنا، هو الحس الأساس. طالما شغلّني هذه العلاقة بين الناظر والمنظور إليه، في أي مكان وزمان يترافقان فيه. ترى، هل يكفي النظر لفهم نشوء الرقص والشعور به؟ هل يمكن أن يحس المشاهد بشيء، إذا لم ينظر إلى العرض الراقص؟ هل يمكن نقل الرقص من دون أن يري؟ ماذا تفعل لكي لا يكون المشاهد مأخوفاً بحركة الجسد يبصره فقط؟

لاحظت من خلال تجاربي، كمشاهدة لعروض الرقص المعاصر، أنني أرى دائماً الحركات نفسها؛ أي الرقص نفسه. على الرغم من مختلف المفاهيم، والأفكار

المختلفة المتعلقة بهذه العروض، ومختلف عمليات الإبداع والطريقة التي يرقص هذا أو ذاك من خلالها، فقد بدا لي أن الرقص متشابه. وهو ما يشكل لغزاً ليس بالنسبة إلى الناظر فحسب؛ بل بالنسبة إلى الراقص أيضاً. الراقصون كلهم يواجهون هذه المسألة في لحظة ما في أثناء عملهم. ماذا نفعل لكي يكون رقصنا مختلفاً عن رقص الآخرين، ولكي نؤدي حركات مختلفة من دون تكرار العادات الحركية نفسها؟

الجلد:

حتى لا يكون حديثي مقتصرًا على المظاهر الشكلية، مسعت إلى العثور على مبدأ الحركات التي تتم في المواد (الأجسام). وبالتالي فقد توجهت نحو عمل الخيال القائم على المشاعر والأحاسيس الناجمة عن عملية الملاصقة بين الجسم والمواد، بدءاً بالقناع الفلزي، ثم عملت على العناصر الأربعة: الماء والنار والتراب والهواء. بطبيعة الحال، قمت بعملي هذا، وعياني مغمضتان ومن دون مرآة، أو كاميرا تصور العمل الجاري إنجازه. في البداية صعب عليّ التحرك بحرية، لأن غياب النظر يفقدك التوازن، لكنك تبدأ باللققة في نفسك شيئاً فشيئاً. وتتم تعبئة جزء كبير من التركيز على كل جزء من أجزاء الجسم، وبالتالي يزداد انفتاحه، ويبدأ بتحسس مفاهيم الكمية، والمعمق والجاذبية، والحرارة، والرطوبة، والمكان، والزمان من خلال الجلد. حينما نرسم شيئاً ما أو نحتته بهدف التعرف إلى حجمه، لا بد من لمسه، فينمّض اللمس خطأ العين.

جسدينا الخارجي يعبر عن فكره (تفكيره) وشعوره، وألمه، وحزنه، من خلال الجلد. الجلد يصغي، ويرتعش، وينثني، ويتهيّج، ويحمرّ ويجرح، ويتنفس... يقول ديديه أنزيو في كتابه (أنا - الجلد): «الجلد يشمّن الزمن (بدرجة أقل من الأذن) والمكان (بدرجة أقل من العين)، لكنه الوحيد القادر على جمع الأبعاد الزمنية والمكانية معاً. الجلد أدق في تقدير المسافات فوق سطحه من الأذن في تحديدها للمسافة بين الأصوات المتباعدة»⁽¹⁾

(1) ANZIEU, D. Le Moi-peau. Paris : Dunod, 1995. p. 14

الجسد مكان للذاكرة أيضاً. والراقص يعرف جيداً قدرته على الدمج والتذكر، لأن الجلد يسجل الانطباع. والمعلومة التي يتلقاها الراقص، من خلال اللمس، تتوضع في الجسد، وتحافظ على الأحاسيس، بوصفها علامات لا يستطيع الدماغ تذكرها. فوق الجسد تُسجّل كل الآثار، وعبر اللمس ينبعث ما تم لمسه. الجلد يحتفظ بتاريخ الجسد الفردي بوصفه مكاناً لتراكم الأحاسيس.

قابلية اللمس والإحساس بالوزن

طالما كانت العناصر الأربعة شريكاً لي في عملي. بدأت بعنصر «التراب أو الأرض». تركت جسدي ينثال فوق الأرض بترائح، وأودعته تأثير الجاذبية. هذا التخلي يشبه الانفتاح، ولا يخاف الآخر، أو المجهول. بقي جسدي في أقرب نقطة من الأرض التي تلامس مختلف أجزائه حينما ضغطت على الأرض، أحسست بثقل العظام وشكلها في داخله، إضافة إلى الانقباضات العضلية والتفصلات وجريان الدم. فتراه ينزلق ويحتك بالأرض ويضغط عليها، ويدمعاها، ويداعبها. تارده تكون الأرض قاسية، وطوراً زلقة، أو ماردة، أو حارة تمنع أحاسيس مختلفة تبعاً لأعضاء الجسم التي تلامسها. إذا غريباً وصعبة استناد الجسم، مع المحافظة على نقطة تماس له مع الأرض، فإن الحركة تعرض نفسها تلقائياً، وتحلق نفسها باستمرار، بشكل كفي. عندها، أحس بأن الأرض تحملني، وأحياناً أحملها. ألمس نوعيتها الفيزيائية بجسدي ووجهي، وكذلك من خلال الملابس التي أرتديها، وأحس بتفسها، فتنتقل الطاقة التي تنبعث من الأرض terre إلى جسدي.

أما العمل في الماء، فيغيّر العلاقة مع الوزن. لكي أشعر بالتواصل الكامل مع الماء، فإني أندس فيه ببطء، بدءاً بإبهام الرجل، ثم العرقوب، فعصابة الساق وبعدها الركبتين. ومع صعود الماء تدريجياً، أحس بأن الماء يحملني ويدفعني نحو الأعلى. فلا تعود القدمان مستديرتين على أي شيء، وتضيق الأفقية، لأنني غير قادرة على الإمساك بالماء. فيراودني الانطباع بأن الجسم ينوب في الماء، وأشعر بمزيج الأجسام substances، لكن الجسم يبقى عصياً على النفاذ، مع أن الماء يحيط به كله. ما أحس به، على نحو خاص، هو حرارة الماء، حيث تتغير حالة جسدي تبعاً لهذه الحرارة. في الماء الساخن، أحس باسترخاء تام، فأترك نفسي تنساب فيه، عندها

يبدو لي أن الماء هو مصدر الحركات. وحينما أغمض عيني، أرى ألواناً حارة كالأصفر والبرتقالي. أما في الماء البارد، فيضيق جسمي وينقبض، ويسعى إلى تشييط الحركة لكي يحظى بالدفع. إذًا، الجسم يقاوم الماء ويدفعه باستمرار، فلا أرى سوى ألوان باردة مثل الأزرق، والبنفسجي الذي يكاد يكون أسود.

أكثر ما أثارني، هو أنني، حينما تركت جسمي ينساب في الماء، اتسائي ذلك الشعور المحبب الذي يمنحه الماء العذب، السائل، الخفيف. هذه الحالة القريبة من الحالة الجنينية، تحولت بالتدريج، إلى تهديد فظيع من خلال الضغط، ونقص الهواء والإحساس بالبرودة والعزلة. وكأنما ألقي بي في حفرة سوداء، في الفراغ اللامتناهي، وشعرت أنني أندلع نحو الموت. الحركة التي تقاسمتها مع الماء، كانت أصنى التموجات اللذيذة، والمداعبة الحتونة، كما الاهتزاز الخفيف في وسط الإعصار، وضجة مقاومة هذه اللذبة الشفافة تحرك الماء إلى كتلة كبيرة تملأ، وبدت كثافته وكأنها تدفعني نحو هوة سحيقة. لأن عصر «الماء» يتناغم دائماً مع عنصر الهواء؛ أي مع التنفس.

الجلد: ينظر ويصفي

أما بالنسبة إلى «الهواء»، فقد رغبت في أن أعمل، بدايةً، على نفس الجسم، وعلى امتداده المتمثل في الصوت، بهدف فهم مظهره المتحرك. في الوقت نفسه، بدا لي الإحساس بالهواء عن طريق الجلد خلال الحركة، جديراً بالبحث. تابعت العمل مغمضة العينين، وحاولت استشعار الهواء باستخدام أشياء مختلفة. التجربة التي خضتها وأنا مغمضة العينين، ولدت لدي الرغبة في مشاركة الناظر أحاسيسه. ترى، ماذا فعل لكي نمكّن المشاهد من الإحساس بهذا الشعور الذي يولد الحركة والرقص؟ ماذا فعل للإفلات مما اعتاد عليه الجسم في هذا العالم، وفي هذا المجتمع اللذين صمما لكي ترى العيون ما فيهما، والإحساس الكامل مع أعضاء حسية حركية أخرى؟! ولكي يتمكن المشاهد من أن يعيش هذه التجربة الحسية، فقد قدمت هذا العمل، بعد أن تمت تغطية عيون الحاضرين كلهم.

تجرتي الأولى، أجريتها ضمن غرفة صغيرة قديمة جداً، تقع في منتصف الطابق الأول من قصر قديم. كان سقفها شديد الانخفاض، لدرجة أن قسماً كبيراً من

المشاهدين لم يتمكنوا من التوقف. لم أترك في هذه الغرفة سوى فراش يجلس فوقه أحد المشاهدين بارتياح، وكان المكان المخصص للرقص محدوداً جداً مما خلق جواً من الحميمية؛ إذ تشعر بأقل حركة أو تسمعها.

بدأت بإرشاد المشاهد إلى الغرفة، لأنه لم يكن يرى شيئاً. وضعت كيساً من القطن على رأسه لأغطي وجهه. وما إن غطيت عيني المشاهد، حتى تجعد جسمه، بعد أن دخل في مفاجآت الظلمة والفراغ. ما يعني أن غياب الرؤية يلزم (يؤثر على) الجسد كله. تصورت أننا سنبدأ خائفين، لكن مع مرور الوقت بدأت الرغبة في اللعب تتنامى لدى المشاهد. وبالغت في الرقص حتى يستطيع ذلك الشخص سماعه أو الإحساس به.

كان رقصي مبالغاً فيه بحيث يمكن سماعه والإحساس به، إضافة إلى زيادة التنفس، وضجة الجسد التي يثيرها الرقص، فاستخدمت الصوت (الضحك والبكاء والندبة) وبعض الأشياء، كالورق وأكياس البلاستيك وزجاجة ماء الخ... وبذلك تحول المكان إلى ما يشبه الأداء، بما في ذلك السقف والجدران وزجاج النوافذ وبلاط الأرضية وغير هذا. هذه الأشياء كلها أصبحت شريكتي. رقصت فوق الفرش، بوصفه وسيطاً ينقل الإحساس بالحركة إلى المشاهد. كما عطرت الغرفة بالزهورات. حينما انتهيت، وضعت جوزة من المسك في يد المشاهد. رقصت خلال أربع أو خمس دقائق، وبمعدل 36 مرة طوال ثلاثة أيام.

لم يكن الجسد المتحرك خيالياً، بل جسداً حقيقياً - مع أنه غير مرئي (من قبل الشخص المعصوبة عيناه) -. كان المشاهد يسمع التنفس والصوت وضجة احتكاك الجسد بالهواء وبالأرض، وكذلك أصوات الخطوات، ويحس بثقل الجسم، من خلال ذبذبة الأرضية، كما يشعر بذبذبة الخطوات، وبسرعة الرقص وإيقاعه وطاقته في المكان. أحياناً كان الجسدان (جسد الرقص وجسد المشاهد) يتلامسان، فتشير هذه الملامسة شعوراً خفيفاً بالحرارة وبالراحة وبإدراك الثقل...

انطلقت من الفرضية التالية: قد تتكون صورة الرقص في أذهاننا، من خلال تخيل كل منا لما يعيشه، وانطلاقاً مما ندركه في اللحظة الراهنة. في نهاية العرض، حدثني المشاهدون بشكل عفوي عموماً، عن مشاعرهم وعن الصور التي عاشوها. قليل منهم انتابه الخوف، أو استاء من هذه التجربة. وكثير منهم عاش لحظة محببة، وهم محاطون بصورهم وقصصهم؛ بل حدثوني عن قصصهم التي رأوها خلال العرض.

ما كان يهمني، هو معرفة ما إذا كانوا تصوروا رقصي أو أحسوا به. لم تكن النتيجة إيجابية، لأن حياتهم كانت أقوى على مستوى الشعور، فُصِبَ عليهم تصور الرقص في مثل هذه الحالة. أدركوا بعض الحركات، لكن الشعور سرعان ما حملهم إلى الخيال، وبالتالي، يمتزج الواقع بالخيال لينعكس في قصة أخرى، لأن النظر كان متجهاً إلى الداخل. حينما لا يرى المشاهد الرقص، وحينما يكون على تماس مع الطبقات العميقة من نفسه، فإنه يعيش من الداخل، فلا يرى أشكالاً؛ بل يحس بانفعالات.

أنجزت تجربتي الثانية ضمن إطار ندوة متعددة الاختصاصات، عنوانها «الخيال» في جامعة نوشاتيل في سويسرا (كانون الأول 2007). هذه المرة، غطيتُ عيون المشاهدين بمصانة قماشية، ورقصت أمام عشرة أشخاص في إحدى القاعات الدراسية العادية الكبيرة، بعد إفراغها من مقاعدها، وهي قاعة تقع في مبنى حديث، سقفها عالٍ، ونوافذها واسعة، وأرضيتها من (البيتون). وبالتالي، فقد حصلت على مكان واسع، يتيح لي الرقص بمزيد من الحرية والتصرف بكيفية جلوس المشاهدين. وضعت مخدات فوق الأرضية، إضافة إلى بعض الكراسي، ليتمكن المشاهدون من الجلوس فوقها وللمرة الأولى؛ ربطت (ميكروفوناً) لاسلكياً فوق جسمي، بهدف زيادة حجم الصوت، ولأصبا صوتي. استمر الرقص مدة عشر دقائق، رقصت خلالها ثلاث مرات، بعدها، قدمت مداخلتة نظرية، تحدثت فيها عن الإشكاليات التي رافقت تجربتي الأولى في الرقص، أمام المجموعة التي شهد معظم أفرادها تجربتي الأولى، حيث لم يكن بالإمكان أن نتحدث هناك وجهاً لوجه، وشخصاً لشخص. وبالفعل فقد جرى بيننا نقاش جماعي مفيد.

كان رقصي أكثر استفادة، بسبب اتساع المكان ووجود (الميكروفون)، وبالتالي، لم يكن عليّ أن أبالغ في تنفسي أو رفع صوتي. لقد وفر لي هذا المكان مزيداً من الاحتكاك بالجمهور. أتكات بجسدي كله فوق أحد كتفي، وغطيتُ أحد المشاهدين بورقة كبيرة، وقمت بجذب أو دفع أحدهم، بشكل خفيف جاعلاً إياه يدور، ثم وضعت يدي أو رأسي فوق جسد هذا أو ذاك. لمست كلاً منهم بشكل مختلف وحركته قليلاً، في محاولة لتجريب إشراك اندفاع الحركة مع اللمس. كانت تلك اللحظات صعبة؛ إذ جربت أن أشعر بجسم كل واحد من المشاهدين، لأعرف ما إذا

كان متوتراً أم مسترخياً.. وبالتالي، فقد كنت أبكر الحركة، لتكييفها مع جسم كل منهم.

لكن نتيجة هذه التجربة لم تختلف كثيراً عن التجربة السابقة. فقد تسبب الميكروفون باضطراب الإدراك لدى المشاهدين. وشعروا بالجسم وهو يتحرك أمامهم، وفي الوقت نفسه كانوا يسمعون صوتاً أقوى، أتياً من الخلف، ربما بسبب سوء ترتيب مكبرات الصوت التي كان عليّ تعديل وضعيتها. في كل الأحوال، كان من الصعب تصور الرقص، من دون أن تعاينه العين. لكن هاتين التجربتين دفعنني إلى العمل مع أطفال أو بالغين فاقدي البصر. لقد شعر معظم المشاهدين بالخوف العائد إلى غياب الرؤية، وبسبب الظلمة التي لم يكونوا معتادين عليها، حتى وإن تم نسيان هذا الشعور (أي الشعور بالخوف) بسرعة. لذا أظن أن علاقة فاقدي البصر بالظلمة تختلف عن علاقتنا بها.

تري كيف يرقصون، وهم لم يروا الرقص سابقاً؟ هل يمكن تعليم تخيل، أو ابتكار المرء لرقصه في حصة دراسية مخصصة لهذا الموضوع؟ وهو ما شجعتني على التحضير لمشروعي المستقبلي الذي يقوم على أن غياب النظر يولد قدرة عجيبة على الإدراك الحسي، وهو، لسوء الحظ، ما لا ينطبق على سليمي النظر في أغلب الأحوال. يمكن استخدام هذه القدرة، كتنقية في الرقص المعاصر، تمكّن كلاً منا، من اكتشاف رقصه الخاص به، وتشكل لديه مقارنته الشخصية للجسم في أثناء حركته.

التفوق من خلال اللمس

كان لقائي مع المشاهدين خلال الرقص وبعده بالغ الفائدة. لكن أحداً منهم، لم يجد الجواب على سؤالي، عما إذا كانوا قادرين على الإحساس بالرقص أو رؤيته. لأننا لم نعتمد على وصف الرقص والحركة بالكلمات. حتى الأشخاص الذين يمارسون الرقص، يجدون صعوبة في هذا، ولا سيما إذا كان الرقص معاصراً. كان بين الجمهور، الذي حضر التجربة الأولى، ثلاثة ممن يمارسون الرقص. أحدهم وصف لي شكلاً من أشكال الرقص الذي تخيلته، وكان مختلفاً عن طريقتي. أما الثاني فقد قال إنه كان من الصعب عليه تصور الرقص، وأنه كان يتخيل، بشكل طبيعي، الحركة الدنيا اللازمة لإحداث الضجة التي كنت أحدثها.

قد يكون من المفيد هنا، أن أكشف عن نقطة هامة، هي أنه طوال تجربتي الثانية، لاحظت كثيراً في أثناء الرقص، ردة فعل المتفرجين على حركاتي، لذا حاولت نقل حالتني وحركاتي إلى الآخرين، الذين لا يرونني بأعينهم، والنظر إليهم في الوقت نفسه، بعينين مفتوحتين، فرأيت حالة هذه الأجسام التي لم تكن تتحرك فعلياً. هنا، يتقاطع انفعالاتي، وتظهر علاقة من طرف واحد بين الجسم-الفاعل وبين الجسم-الموضوع. حينما أرقص فوق المنصة، أمام جمهور ينظر إليّ، سواء أكان رقصي مرئجلاً أو مؤلفاً، فقد ركزت انتباهي على الاستماع إلى جسدي، وعلى ذاكرة الإحساس، لكي يكون رقصي حقيقياً وحاضراً في الزمان والمكان. لم أفكر، بالضرورة، بالجسد الذي يتلقى رقصي أو، لم يكن اتفاحي كافياً، لتلقي حالة جسد الآخر الذي ينظر إليّ.

إنني أبحث عن الإحساس الذي يتلقاه الجسد. الإحساس الذي يتلقاه الجلد، الذي يلامس المادة فيمنح شعوراً ما. هذا الشعور يشير انفعالاً مباشراً نحو حركة الجسد، أو أنه يمر من خلال الخيال ثم يجري في الجلد ثم يتجه نحو الخارج. الاندفاعات بين الشعور والخيال والحركة الجارية، فإن الرقص ينشأ عن هذه الحركات الداخلية والخارجية. هذا الجريان في الجلد، واتصاف الأحاسيس الخارجية، والانفعالات الحسية، يولد ما نطلق عليه اسم النفور، الذي يقوم الراقص من خلاله، بنقل عالمه الداخلي إلى جسد المتفرج المتواطئ.

في مسألة النفور في الرقص هذه، يعد المرئي لازماً (وهي نظرية هوبير غودار). حركة الراقص تدخّل تجربة حركة المراقب. المعلومة المرئية تولد لدى المشاهد، تجربة الإحساس الداخلي بحركة الجسم. غودار، يسمي ذلك بالنفور الحسي أو عدوى تلقي الجاذبية⁽¹⁾. الشعور الحسي، هذا الشعور بالحركة الداخلية والخارجية وانتقال الثقل، يتضح أكثر ما يكون من خلال اللمس. الحس اللمسي يتجاوز مجرد مفهوم الجلد كله الذي يمكن تسميته الإحساس بالحركة الداخلية، كما يشرحه أورور ديريه⁽²⁾.

(1) GODARD, H. "Le geste et sa perception" in GINOT, I., Michel, M. La danse au XX^e siècle. Paris : Bordas, 1995. p. 239.

(2) DESPRES, A. Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique. Thèse en musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'université de Paris VIII, 1998. p. 459

خلال التجارب التي قمت بها، كانت أعين المشاهدين معصوبة. وكل منهم كان متروكاً في الفراغ وحيداً إلا من ذاكرته، لم يكن في جمعته سوى تخيله لجسد ممكن؛ أي جسد متخيل تماماً. وهي تجربة تخصني؛ أي شخصية، تتكون من انطباعات حسية ومشاعر ترتبط بهذه الانطباعات. قد يكون في هذا تذكير بقصة شخصية تخص أي شخص، وبالمشاعر المرتبطة بهذه القصة. ألا يتسرب من هذه الصور الشخصية ومن إيقاع تسلسلها، رقص حميمي يمكن لأي منا تصوره ورؤيته والإحساس به؟ ألا يشكل تسلسل هذه الصور، نوعاً من الرحلة الراقصة؟ هنا، الفاعل يساهم في تكوين الرقص نفسه، ويتلقى رثينه الداخلي فقط. الرقص يتواجد حيث يشعر المرء بالحركة في داخله، أكثر من رؤيته لها كحركة خارجية.

على سبيل الخاتمة:

الرقص بما هو إفراز جلدي

الجلد، كما كتب ميشيل سير: «يشكل مجموع أحاسيسنا الممتزجة ببعضها بعضاً. إنه نسج مشترك بين كتاباته القويذة، ينشر الحساسية»⁽¹⁾. الجلد أشبه ببنية بسيطة بين الأنا والآخر، بين الجسم البيولوجي والجسم الاجتماعي، بين الواقع المادي وبين الإحساس الإدراكي النفسي: إنه وسيط بين جسمنا والعالم. <http://www.artsandculture.gov/learning-resources> ما قصدناه في بحثنا هو مقارنة الرقص بوصفه بحثاً داخلياً عن الذات؛ حيث ينبغي على كل منا الانطلاق من منطق الخاص، والسعي إلى فهم الديناميكية الداخلية لجسده وإدراكاته. هنا، يتحول الجلد إلى عنصر أساسي. أولاً، من خلال الجلد يكتشف الرضيع العالم، ويتعلم كيفية التعرف إلى الأشياء، وإلى جسده، من خلال تفاعلاته المتبادلة. إنها تجربة الانفتاح على العالم والبدء بالمعرفة. يبدو أن الجلد يمثل الجسد بامتياز، ويبدو أن حاسة اللمس تعني بنية الوعي كله. هذا هو المفهوم الذي يقوم عليه بحثي: حساسية الجلد تصبح أداة الراقص التي تشكل المكان والزمان. من خلال الجلد، أصغي إلى موسيقى إيقاع معين، إلى تنفس الجسم وصمته الداخلي، والفضاء الذي يتشكل من خلال حركاتي. الجلد هو مكان الوعي لكل إدراكاتي.

(1) SERRES, M. Les cinq sens. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985. p. 59

هاتان التجريبتان، تتيحان إمكانية تفتيح القدرات الحسية المختلفة عن البصر، وتدعونا إلى النظر والتفكير بالرقص بشكل مختلف. الجسم هنا، مكان للمعرفة، وهو، بالنسبة إلي، نقطة انطلاق المعارف كلها. الجلد يصغي، ويرتعش، وينثني، ويتهيح ويحمر، ويجرح، ويتنفس...، ويفرز عبر عملية داخلية، يخفيها نشاطٌ وسلبيةٌ عضوية، هذا هو الاندفاع المستمر الذي يشكل بداية الرقص.

مصادر البحث:

ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.

DESPRES, A. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Thèse en Musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'Université de Paris VIII, 1998.

GODARD, H. «Le geste et sa perception» in GINOT, J., Michel, M. *La danse au XXe siècle*. Paris: Bordas, 1995. pp. 235-241.

MONTAGU, A. *La peau et le toucher: un premier langage*. trad. de l'américain par C. Erhel. Paris : Seuil, 1979.

SERRES, M. *Les cinq sens*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

STRAUSE, E. *Du sens des sens*. Bruxelles : le Moulin, 1981.■